Sinteze

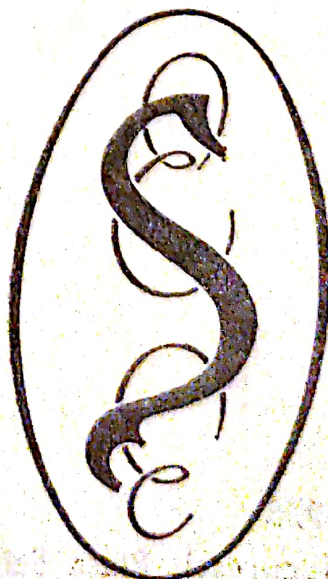
GEORGE BĂLAN

• mică filosofie a muzicii

1974



Iași – 30 martie 1975



GEORGE BĂLAN

mică filosofie a muzicii

urmată de:
la hotarul dintre muzică și cuvînt

EDITURA EMINESCU

MICĂ FILOSOFIE A MUZICII

I
Răspunderea și dificultățile celui căruia destinul i-a hărăzit misiunea de a comenta muzica

M-am întrebat multă vreme, ca unul aflat în cauză şi resimţind deci cu acuitate tot dramatismul unei asemenea întrebări : nu sînt inutile, şi nu numai inutile, dar chiar parazitare, comentariile făcute muzicii ? Căci a potrivi cuvinte, chiar cu artă, îmi părea o îndeletnicire minoră şi ridicolă în raport cu ceea ce trăiesc şi ne dau cei ce creează opera — prima şi a doua oară — compozitorul şi interpretul. La ce bun cuvintele tale ? Ce e cu toată această pălăvrăgeală despre sonatele lui Beethoven sau simfoniile lui Mahler ? Nu-ţi dai seama că muzica se poate foarte bine lipsi de ele ? Ba că e chiar bucuroasă cînd între ea şi ascultător nu se interpun vorbele celui care, vrînd s-o explice, întreprinde tot felul de analize pedante şi istorioare ce se vor antrenante... Şi-mi revenea adesea în amintire exclamaţia lui Lenin, mare amator de muzică bună, dar nu şi de explicaţii verbale : „Numai fără comentarii" („tolco bez komentarii"), i-a spus el odată, fără menajamente, criticului de artă care, înaintea unei audiţii, dorea să-l „pună la curent" cu ceea ce conţine o sonată de Beethoven...

Cu aceste complexe am început să scriu cărţi despre muzică. Şi cred că pe seama unei asemenea complexări trebuie pus tot ce e prost în aceste cărţi. Eliberarea interioară s-a produs în momentul cînd mi s-a descoperit că muzica e un fenomen nu de dublă, ci de *triplă creaţie,* că strădaniile compozitorului şi interpretului trebuie să fie întregite (căci altminteri fenomenul muzical ar rămîne incomplet) de procesul creator petrecut în sufletul celui ce ascultă, proces creator care-şi găseşte expresia sa cea mai înaltă în opera comentatorului. De abia atunci — şi trebuie să recunosc că a fost destul de tîrziu — mi-a devenit limpede imensa răspundere morală, filosofică, umană, stilistică a celui ce scrie o carte despre muzică, răspundere care nu e deloc mai redusă decît a compozitorului sau interpretului. Lucrarea sa despre un muzician, o epocă, un

curent, o problemă este — sau, mai exact, trebuie să fie — o creaţie în sensul cel mai autentic al cuvîntului, la a cărei naştere să prezideze *cel puţin* talentul, atunci cînd lipseşte genialitatea (care, în cazul operei comentatorului, e la fel de posibilă şi necesară pe cît este la compozitor şi la interpret). În fine, contemporană cu aceste descoperiri era şi aceea că cele ce se spun despre muzică, departe de a fi inutile sau parazitare, pot juca un rol decisiv în orientarea modului de a înţelege o operă, un stil muzical. Un exemplu din viaţa cotidiană va face poate mai explicit crezul meu. E vorba de felul cum privim o persoană despre care, înainte de a o cunoaşte, ni s-a vorbit rău sau bine, cu ardoare sau cu indiferenţă, tendenţios sau obiectiv. Acest fundal, pe care are loc contactul nostru direct, trăieşte ca o realitate foarte puternică în noua relaţie stabilită şi îi poate chiar determina destinul, însoţindu-se totodată de o seamă de alte fenomene secundare. Rolul cuvîntului, în relaţia dintre muzică şi ascultător, de această natură este. Bineînţeles că sunetele în desfăşurare — sau, cum zicea Hanslick, „formele sonore în mişcare“ — sînt veritabilele purtătoare ale mesajului, şi totdeauna muzicii, iar nu cărţilor despre muzică, îi vom cere ceea ce este ea în măsură să dea sufletului şi spiritului uman. Dar aşa cum *aproape totdeauna* apariţia unui om în viaţa noastră are loc sub semnul celor ce ni se spun (foarte adesea, la cererea noastră) despre el, muzica ne este dăruită împreună cu spusele celor foarte mulţi chemaţi şi celor cîtorva aleşi să creeze fundalul pe care va putea lua pentru a treia oară viaţă fizionomia ei în sufletele noastre.

Are o destul de largă circulaţie teoria neputinţei cuvîntului în faţa infinităţii de sensuri a muzicii, în faţa inefabilului acestei arte. Teoria aceasta a putut lua naştere fie în capetele unor muzicieni îngîmfaţi şi respinşi de idee, fie în acelea ale muzicologilor-cîrpaci, care vor să-şi justifice pretenţios lipsa de har. Cînd iese de sub condeiul comentatorului înrobit de ceea ce Enescu numea „mica istorie“ — care poate fi anecdotică, documentaristică, tehnico-structuralistă etc. —, cînd exprimă nu o pasiune spiritualizată şi un ideal urmărit cu fervoare, ci pretinsa imparţialitate ştiinţifică a unui suflet de eunuc — în asemenea condiţii, desigur, cuvîntul este neputincios. Şi cine, cu nesăbuinţă, se aventurează să scrie despre Mozart sau Enescu, deşi se ştie născut într-o asemenea zodie muzicologică, va trebui, desigur, să-şi primească pedeapsa : ri-

dicolul. Dar ce forţă deschizătoare de orizonturi şi de disponibilităţi interioare are cuvîntul despre muzică, ţîşnit din preaplinul sufletesc al unui spirit care înainte de a fi riguros, obiectiv, lucid etc. IUBEŞTE. Nu pricepere de a manevra metafore i se cere comentatorului ca să aibă elocvenţă, ci pur şi simplu să iubească. Este adică valabilă şi în cazul lui acea exigenţă fundamentală fără de care creaţia compozitorului şi a interpretului nu capătă adevărată viaţă. În plus — şi asupra acestui punct s-ar impune cea mai adîncă reflecţie — o străveche tradiţie a adus pînă în zilele noastre semnificativa echivalenţă a ideii de iubire, în ce are ea mai înalt, cu ceea ce grecii de odinioară numeau LOGOS.

II
Despre fenomenul sonor căruia în mod inadecvat i se dă numele de muzică

Există astăzi nu numai Muzică, dar şi Antimuzică.

Departe de mine gîndul de a revendica paternitatea acestei din urmă denumiri. Nu pot totuşi să nu spun că, pe vremea cînd am început să fac uz curent de ea — pînă la a o pune în subtitlul unei cărţi —, era inexistentă în reflecţiile muzicologice. Mi-am zis atunci : se vorbeşte despre un antiteatru, despre un antiroman, ba chiar şi despre antimemorii, pentru a se sugera transformarea unui gen tradiţional în ceva opus sau cel puţin în ceva ce nu mai ţine deloc seama de legile care prezidaseră pînă atunci la manifestările acelui gen. De ce n-am putea vorbi despre antimuzică ? Nu este acesta termenul prin care am putea caracteriza în modul cel mai adecvat ceea ce face cu sunetele compozitorul postdebussyst, din ce în ce mai preocupat de înnoirea radicală a limbajului său ? A păstra şi pentru producţiile cu acest caracter denumirea de muzică, înseamnă a crea şi întreţine un climat de confuzie estetică. Auditorul vine — să zicem — la concertul în al cărui program figurează Mozart şi Xenakis. Primul îl ridică într-o zonă foarte înaltă şi pură a spiritului, celălalt îl împinge silnic în regiunile infernale ale existenţei. Două acţiuni diametral opuse, care se exclud reciproc. Cum să le dai acelaşi nume ? Ar fi ca şi cum ai da nopţii numele de ziuă. Antimuzica este termenul ce designează în mod corespunzător acest fenomen de întunecare progresivă, pe care-l trăieşte muzica europeană de cînd în ea au pătruns forţele negaţiei şi distrugerii, asistate, în funesta lor operă, de forţele falsei construcţii.

S-ar putea răspunde că, pentru denumirea unei arte, nu importă ceea ce spune artistul, ci materialul de care se foloseşte în plăsmuirea sa. Dante a putut descrie în aceeaşi operă şi Paradisul şi Infernul, ceea ce n-a împiedicat *Divina comedie* să rămînă, în ambele cazuri, cea mai autentică poezie. De ce să refuzăm evocărilor infernale ale lui Xenakis, Stockhausen, Penderecki ş.a. dreptul de a se numi muzică, dacă ele folo-

sesc acelaşi material — sunetul — de care s-a folosit paradisiacul Mozart ? Raţionamentul are, desigur, logica lui, dar e o logică în sine, insensibilă la concretul real al fenomenului. Noţiunea de muzică nu este o simplă denumire cu caracter profesional, ea s-a impus şi ne vorbeşte ca o noţiune *spiritual-morală*. N-o putem separa de dorul sufletului nostru după armonie, lumină, linişte, iubire — de aceea ne îndreptăm spre ea cu o deosebită aviditate atunci cînd ne simţim în primejdie să fim cotropiţi sufleteşte de forţe dezintegrante ce contrazic acest nobil dor. Metaforic vorbind, am putea spune că ceea ce-l menţine pe om spiritualmente vertical, ceea ce îi dă sentimentul adevăratei sale frumuseţi, forţe şi măreţii, este muzica din el — adică valorile pe care le presupune ideea de muzică. Dar care muzică ? Cea a vacarmelor sonore, a loviturilor furioase, a dezlănţuirilor catastrofale, a construcţiilor îngheţate ? Poate aceasta trezi în cineva conştiinţa sensului înalt al existenţei umane ? Nici cea mai îngăduitoare logică nu o va admite, căci realitatea, aceasta este : fenomenul antimuzicii e în cea mai strînsă legătură (chiar dacă esteticile modernismului sînt propovăduite din foişorul turnului de fildeş) cu tendinţele ce urmăresc să-l diminueze pe om ca fiinţă lucidă, integră şi armonioasă. Aceste tendinţe — prea evidente în manifestările de ferocitate ale veacului nostru, manifestări neobarbare — au dus nu numai la traumatizarea, dar şi la desfigurarea multora din cei ce se numesc oameni. Asistăm cutremuraţi la apariţia antiomului. Cei care de atîtea decenii săvîrşesc cu un cinism fără precedent cele mai inimaginabile cruzimi îndreptate împotriva semenilor lor, această specie înfricoşătoare o ilustrează. Iată, gol goluţ, supraomul pe care-l vestea Nietzsche. Geniul bolnav al acestui gînditor posedat de o cumplită demonie, intuia iminenţa unui tip uman care va impune fără cruţare dreptul absolut al forţei. Nevăzînd prea clar despre ce va fi în realitate vorba, Nietzsche se complăcea în a-l idiliza pe acest pretins supraom, împrumutîndu-i chiar seducătoarea înfăţişare a legendarului Zarathustra.

Cu vreo cincisprezece ani în urmă citeam într-o „Cronică a optimistului“ afirmaţia următoare : „Nu-mi pot imagina o inimă omenească bătînd à la Schönberg“ (adică în spiritul muzicii acestuia). Să contrazică, într-adevăr, spiritul muzicii lui Schönberg, ritmurile fundamentale ale fiinţei umane ? Acesta a fost unul din principalele impulsuri care m-au deter-

minat să purced la o cît mai obiectivă investigaţie în fenomenul muzical modern, pe atunci foarte slab cunoscut la noi. De această investigaţie au beneficiat mulţi, foarte mulţi, căci rezultatele ei s-au exprimat — pe măsura dobîndirii lor — în sute de articole, conferinţe, audiţii comentate (de care le place adesea să-mi amintească celor nedumeriţi, dacă nu chiar intrigaţi, de zelul cu care apăr Muzica în faţa antimuzicii). De obsesia întrebării călinesciene n-am scăpat însă decît prin 1965, scriind cartea pe care o intitulam *Cazul Schönberg : un geniu rău al muzicii ?*. Abordam, aici, direct opera celui care dăduse semnalul marii dezintegrări. Acesta îmi fusese destinul : să cunosc pînă în străfunduri — şi pe cît posibil retrăind eu însumi procesul — teribila surpare sufletească în urma căreia a apărut ceea ce cu un termen atît de inocent numim „muzică modernă". Şi după această cunoaştere, pe care am experimentat-o nu pur intelectual, ci cu toate fibrele fiinţei, se făcu în sfîrşit lumină. Într-adevăr, o inimă omenească normală nu poate bate à la Schönberg ! Căutările sonore pe care le inaugura Schönberg în pragul secolului nostru au generat înnoiri care, transformînd spectaculos, iar uneori fascinant, faţa muzicii, o îndepărtau din ce în ce mai mult (în ansamblul lor fireşte, nu fac aici distincţii de nuanţă) de ceea ce este esenţă veritabilă a omului, de ceea ce omul trebuie să regăsească, de omenia lui, dacă vreţi, în sensul cel mai elevat al cuvîntului.

Am fost adesea întrebat de compozitorii din generaţia mea (al căror drept de a cunoaşte tot ce e nou l-am apărat pe parcursul acelor ani cu o intensitate pe care n-au uitat-o) : de ce ne-ai trădat, nemergînd mai departe alături de noi în explorarea noului şi necunoscutului ? Întrebare care pare să presupună existenţa unui fel de pact, generator de obligaţii. Or, realitatea este cu totul alta. Noi toţi am simţit — într-o perioadă determinată a evoluţiei şi construcţiei noastre culturale — necesitatea acută a cunoaşterii atît de complicatului peisaj contemporan. Ştiam că trebuie să aibe fiecare drumul său, dar nu putea fi vorba de o limpezire a acestui drum pînă nu avea loc o cunoaştere cît mai cuprinzătoare a ceea ce a ajuns să însemne muzica în secolul XX. Anumite împrejurări ale destinului meu mi-au creat posibilitatea ca, la un punct destul de avansat al acestei investigaţii, să devin receptiv la mesajul pe care — plastic vorbind — sufletul viu şi etern al muzicii îl semnalizează tuturor celor ce ştiu să-l asculte : *dru-*

mul așa-zisei căutări experimentale sub semnul intelectualismului, tehnicismului, scientismului contemporan, duce spre zona unor forțe profund ostile omului. Nu regretam cîtuși de puțin timpul și energiile dedicate studierii fenomenului modern, chiar în cele mai puțin artistice forme ale sale. Nu regretam acest studiu pentru că doar el făcuse să se implînteze în mine certitudinea amintită. Totodată, aprinderea acestei lumini, și numai ea, justifica efortul depus și-i conferea valoare. Primejdia constă — îmi dădeam tot mai limpede seama — nu în experimentarea interioară a proceselor sufletești și artistice care duc spre antimuzică, ci în incapacitatea de a depăși această experiență, de a te regăsi în adevărata ta umanitate. Celor scandalizați de infidelitatea mea le-aș răspunde, de aceea : cît vreți să mai „căutați“ ? Un deceniu și jumătate de „documentare“ n-au fost suficiente pentru ca să vă dumiriți despre ce e vorba și încotro trebuie mers ? De mult se cuvenea să se încheie timpul informării, pentru ca în locul acestuia să se instaureze, superior conștientă de sine, o p ț i u n e a. Din nefericire muzicianul doritor (cu bune intenții) să fie în pas cu vremea e atît de năucit de puzderia tendințelor, în necontenită proliferare, cu care ar vrea să se pună la curent, încît nu se mai poate regăsi. El a uitat să se asculte pe sine, să asculte natura, să asculte tăcerea. Și furat de seducția vrăjitoresc-diabolică a aparatelor de tot felul, a uitat cu desăvîrșire necesitățile, ritmurile, dorurile omenescului pur. Opțiunea lui nu se poate produce pentru că-i lipsesc adevăratele criterii, și atunci se mulțumește să opteze, eventual, între a lovi cu coatele în pian și a introduce pietricele între corzile acestuia.

Amenințarea care planează asupra muzicii este parte integrantă a amenințării care planează asupra omului în ce are el mai definitoriu și mai sacru. Situația este prea gravă pentru ca să nu găsim în noi puterea de a privi cu seninătate învinuirea de „reacționarism“ sau tradiționalism muzical (inevitabilă cînd se face o pledoarie ca cea de față). Antimuzica nu e numai capriciul festivalurilor și societăților de muzică modernă, ci una din formele de agresiune împotriva omului. Iată de ce acelora care știu adevărul despre antimuzică nu le e îngăduit să-l păstreze pentru ei. Dezvăluirii unor laturi ale acestui adevăr îi vor fi dedicate meditațiile următoare.

III
Clasicii rămîn mereu supremul etalon, iar dorul după ei triumfă peste atracţia ineditului

— Te-am auzit conferenţiind entuziast despre *Pasiunile* lui Bach. Te-am văzut aplaudînd *Marea messă* de Mozart. Ţi-am citit un articol elogios despre opera italiană, iar altul plin de rezerve la adresa lui Boulez. Aud că ai scos o carte despre Wagner. Bravo, aşa mai zic şi eu ! Revii în sfîrşit la clasici. Fiul rătăcitor se întoarce la căminul părintesc...

— Cum să revin într-un loc din care n-am plecat niciodată ? Nu ştiu ca Bach şi Mozart să fi încetat, măcar pentru un ceas, să-mi fie luceferi. Te înşeli, atribuindu-mi calitatea de fiu rătăcitor. Şi încă pocăit...

— Ei, lasă, lasă, ce a fost stăruinţa cu care te-ai înverşunat să propagi această infernală invenţie, distrugătoare pentru auz, care este muzica modernistă ?

— Să o propag, e impropriu spus. Să o fac cunoscută, da. Mi se părea un act de cultură elementar într-un mediu civilizat. Era apoi şi o necesitate psihologică : doream, cum cred că şi alţii doresc, să mă cunosc mai bine contemplînd spiritul epocii oglindit în muzica — mai mult sau mai puţin agreabilă la ascultat — născută de secolul nostru.

— Nu-ţi pot înţelege zelul pentru fenomene în care nobila frumuseţe a muzicii, puritatea liniilor ei apar desfigurate, convulsionate, strivite.

— Da, cam într-acolo se merge, ceea ce însă nu-mi anihilează interesul, atracţia chiar. Ascult muzică nu numai pentru elevate satisfacţii estetice, pentru ridicarea într-o zonă a spiritului pur, dar şi din nevoia de a urmări destinul unei arte cu care mă simt înfrăţit, chiar şi atunci cînd formele ei nu mă mai încîntă, ba uneori mă şi oprimă.

— Nu s-ar fi ajuns acolo dacă voi, criticii de ieri şi de azi, aţi fi atras mai sever atenţia compozitorilor să fie respectuoşi faţă de trecut, dacă le-aţi fi arătat cum trebuie şi cum nu trebuie să se compună, dacă le-aţi fi amintit pur şi simplu, cu insistenţă, ce înseamnă Muzica.

— Ei taci ! Şcolărească idee despre artă : criticul indică ţelul iar creatorul înaintează, ascultător şi recunoscător, în direcţia arătată. Din fericire pentru artă, această veleitate multiseculară a criticii n-a fost luată în consideraţie de către adevăraţii creatori, care au preferat să meargă în direcţia şoptită de propria lor conştiinţă. Din nefericire, însă, evoluţia istorică, legică, a muzicii a dus la instaurarea progresivă a unor forme care au umbrit ceea ce dumneata numeşti „nobila ei frumuseţe“, „puritatea liniilor“. Acest „din nefericire“ nu vrea să spună că lucrurile ar fi putut sau ar fi trebuit să evolueze altfel. Era inevitabil să se întîmple aşa. De un secol, pentru a se putea înnoi, Muzica — aceea pe care dumneata o iei ca etalon ideal — trebuie să renunţe la frumuseţe, să consimtă a-şi schimonosi chipul. Cu cît e mai radicală inovaţia, cu atît e mai violentă autodesfigurarea.

— De unde rezultă că, pentru a salva fiinţa, sufletul, frumuseţea muzicii, compozitorii trebuiau să fie mai prudenţi în pretenţiile lor inovatoare. Şi apoi, de ce neapărat această obligativitate a modernităţii pe care criticii o tot formulează la adresa compozitorilor ? Pentru mine esenţial e ca muzica să placă, indiferent dacă e sau nu modernă. Deşi nu-i înţeleg integral, cei pe care-i numiţi „neoclasici“ — un Stravinski, un Hindemith, un Poulenc, un Britten — îmi sînt totuşi ceva mai simpatici, tocmai pentru moderaţia atitudinii lor : nu renunţă total la muzică şi frumuseţe, nu uită întotdeauna că au menirea să ne încînte, să ne producă bucurie.

— Moderaţie ! „Moderaţia cea mai detestabilă dintre toate este aceea a inimii“, spunea Camus, reflecţie deosebit de adecvată unei arte care — mai mult poate decît oricare alta — trebuie să ţîşnească din inimi şi să se adreseze inimilor. Cum să fie „moderat“ artistul căruia tragediile epocii i-au adus creierul şi inima în stare de incandescenţă ? Autenticitatea lui — chinuită şi „inestetică“ — îmi impune infinit mai mult decît poleita, artificiala şi falsa frumuseţe a compozitorilor ce cochetează oportunist cu tradiţiile. Oricît de puţin simpatice mi-ar fi scrîşniturile şi furiile lui Boulez, le prefer amabilităţilor salonarde ale acestui Stravinski care merge în „Jaguar“, costumat ca un marchiz de la curtea lui Ludovic al XVI-lea.

— Vai, vai, vai, cîtă inconsecvenţă într-un singur om ! Te declari admirator al divinului Mozart şi respingi pe cei care

încearcă să-i reînvie stilul, iar pe aceşti diabolici avangardişti în loc să-i trimiţi în infern, unde ar merita să stea, îi laşi indulgent în purgatoriu...

— Nu cred să fie inconsecvenţă, ci o chemare reciprocă. Cu cît pătrund mai adînc în sumbrul, labirinticul univers al modernismului, cu atît mă încearcă mai sfîşietor dorul după Bach şi Mozart, după *Tristan* şi *Siegfried*, cu atît le simt mai acut necesitatea morală, psihologică, muzicală. Este un fel de nostalgie a paradisului pierdut. Zăbovind prin rememorare în sublimul lor imperiu, vin însă momente cînd simt — nu mai puţin acut — nevoia de a privi în faţă realităţile vremii mele, de a face o baie de luciditate în muzica pe care — chiar dacă n-o iubesc — o socotesc parte integrantă a spiritualităţii noastre. Sînt nedrept şi inexact, totuşi, afirmînd că n-o iubesc : dragostea pentru ea este însă îndurerată, amară.

— Nu mă aflu eu într-o situaţie privilegiată, fiind scutit de o tortură căreia văd că te supui cu morbidă voluptate ? De ce să-mi otrăvesc pasiunea pentru clasici cînd pot să-i iubesc în mod exclusiv şi pur, numai pe ei şi prin ei ?

— Să-mi fie cu iertare, cred că cel favorizat sînt eu. Nu-ţi contest intensitatea afecţiunii pentru clasici, dar dumneata nu poţi să auzi în Gesualdo pe Mahler care va veni, în Bach anticiparea werberniană sau în Beethoven (din urmă) accentele care vor răsuna desluşit de tot doar la Bartók. A simţi în trecut prezentul, iată o dimensiune a satisfacţiei muzicale care-ţi va rămîne totdeauna străină. Ce bucurie imensă să descoperi în muzica maeştrilor îndepărtaţi firele care duc la realităţile secolului nostru, cît de vii, apropiaţi şi actuali îţi apar atunci Bach şi Mozart ! Eu sînt ca omul de munte care, în cea mai senină zi de vară, simte în aer prevestirea furtunii iminente. Aşa-i înţeleg pe clasici. Şi asta mă face să-i iubesc şi mai mult.

— Eşti incorigibil. Speram că o să te cuminţeşti, că o să găsim un limbaj comun, că o să intri în sfîrşit în cercul oamenilor rezonabili.

—Dacă a fi *cu minte* înseamnă să-ţi pui vată în urechi, trebuie să recunosc că am rămas „fără minte". Cu mine, după cum vezi, e greu să te înţelegi. Du-te la amicii dumitale, „rezonabilii".

IV
Prin Muzică nu putem găsi fericirea, ci, în cel mai bun caz, drumul spre ea

Oricine a parcurs biografii ale marilor compozitori, știe că nici unul din aceștia n-a fost ceea ce numim „om fericit". Dedicîndu-se artei celei mai aducătoare de bucurii pentru suflet, ei nu numai că nu și-au ușurat viața, dar i-au simțit și mai chinuitor povara. Credeți cumva că Bach, acest simbol al echilibrului luminos, a constituit o excepție ? Citiți cronica Anei Magdalena și veți afla cît de nerăbdător aștepta să plece de aici, cu multă vreme înainte de a o face. Iar dacă nu luați în serios autenticitatea textului, ascultați coralul *Vino, dulce moarte,* scris la o vîrstă încă tînără, și tulburătoarea lui melodie vă va convinge că această năzuință trăia cu adevărat în sufletul lui Bach. Sau vă închipuiți poate că un Enescu — cel căruia gloria i-a surîs din cea mai timpurie adolescență — ar fi avut motive să se simtă mai fericit decît alți muzicieni, ignorați de contemporani sau loviți de destin ? Citiți-i *Amintirile* și veți constata cu surprindere că-și caracterizează viața ca „o catastrofă individuală", foarte înrudită — spune el — prin suferințele ei cu cele două războaie mondiale care au fost catastrofe sociale. Cel căruia o asemenea declarație nu-i spune nimic, să asculte cu atenție muzica lui *Oedip* — considerată de compozitor ca profund autobiografică —, și își va da seama că asemenea accente nu puteau veni decît dintr-o inimă care a trăit în modul cel mai personal sentimentul tragic al existenței. Puteți să căutați cît veți vrea : va fi cu neputință să invocați exemplul unui mare compozitor fericit ca om, care să se fi bucurat adică de destinul ce i-a fost hărăzit. Veți putea găsi în cel mai bun caz luminozitatea cu care Mozart lucrează la *Recviem* și așteaptă să moară. Într-adevăr, el nici atunci nu s-a considerat un nefericit. E greu să caracterizăm însă ca fericită, în sensul omenesc și pămîntesc al cuvîntului, condiția celui care trebuia să părăsească viața aceasta la 35 de ani, vlăguit de ftizie și într-o singurătate aproape totală.

E într-adevăr ca o vrajă. Cei atinşi de aripa Muzicii, şi pătrunşi de fiorul misiunii şi slujirii, se trezesc purtători ai unui destin teribil de greu. Iar acest destin irumpe uneori violent şi spectacular ca în cazul lui Beethoven, dandy fluşturatic pînă spre 30 de ani şi autor de muzică clasicizantă, asupra căruia a trebuit să se abată însă teribila lovitură a surdităţii pentru ca, prin zguduire, să devină conştient de menirea sa şi marele muzician pe care-l venerăm. De ce oare această umbră a nefericirii — în loc de strălucitoare bucurie de a trăi — la cei ce slujesc tocmai arta predestinată să exprime, mai pregnant decît oricare alta, năzuinţa umană spre fericire ? Pentru că, identificîndu-se intim cu fiinţa Muzicii, ei simt într-un mod sfîşietor distanţa dintre omul ideal, al cărui model îl evocă şi-l propune muzica, şi ceea ce este deocamdată omul cu toate limitările lui. Ceilalţi nu sînt atît de nefericiţi ca ei, deoarece n-au avut un contact atît de nemijlocit cu realitatea acestui om ideal, nu s-au pătruns cu atîta cutremurare de convingerea deplinei lui posibilităţi. Marele muzician vede însă acest arhetip uman aşa cum ne vedem noi semenii pe stradă, şi atunci se lansează cu frenezie în zborul care promite să-l poarte într-acolo. Dar acest zbor nu poate fi neîntrerupt. Şi în momentele de odihnă discrepanţa între ceea ce ar năzui sufletul să fie şi ceea ce este, se dezvăluie iarăşi. Fiecare retrăieşte personal şi dureros cele avute în vedere de străvechiul adagiu, care spunea : „duhul e osîrduitor, dar trupul neputincios“. Discrepanţa aceasta nu poate fi niciodată depăşită cîtă vreme muzicianul n-a descoperit că muzica ne arată doar posibilitatea fericirii, nu şi drumul spre ea. Această descoperire n-a fost „din fericire“ niciodată făcută de muzicieni, căci ei au putut da capodoperele lor tocmai pentru că şi-au iubit arta cu patimă, ca pe supremul adevăr al existenţei lor. De aici irezolvabilele lor drame interioare, de aici însă şi măreţia lor.

Cît ne priveşte pe noi, cei cu o condiţie mult mai umilă, dacă iubim cu adevărat muzica, adică pînă la identificare cu fiinţa ei, va trebui să simţim măcar o părticică din această nefericire profundă, ontică aş spune, care a brăzdat — uneori desfigurîndu-le — vieţile maeştrilor. Numai cel ce a băut din această amară cupă, poate înţelege ceva din rostul muzicii ca artă destinată să pună în faţa conştiinţelor modelul pur al umanităţii noastre. Dar, necreînd capodopere, avem avantajul unei obiectivităţi care ne permite să ne dăm seama că, în ciuda

incomparabilelor ei splendori, *muzica nu este şi nu poate fi supremul adevăr al existenţei* (oricît de bine ar fi pledat pentru această presupusă calitate a ei un Schopenhauer, care spunea că dacă universul n-ar mai exista, muzica ar continua să trăiască). Ceea ce poate ea să realizeze — şi nu e deloc puţin — este să sădească în sufletul nostru convingerea că fericirea e posibilă şi că ajunge la ea cel ce face să triumfe în el acel minunat prototip uman pe care-l revelează cu maximă puritate armoniile lui Bach şi Mozart. Mai mult decît atît, muzica nu poate să ne dea. Ce altceva este însă înţelepciunea, SOFIA, decît căutarea acestui drum spre care ne îndeamnă marea muzică ?

V

Aidoma lui Faust care coborîse pînă-n stratul originar al „mumelor", muzica ne transportă pe planul „esențial" al existenței

Pentru marii compozitori sau interpreți muzica a fost dintotdeauna (chiar dacă nu și-o propuneau deliberat, cum a fost de fapt cazul pînă la clasici) nu scop în sine, ci mijloc de a evoca planul de dincolo de sensibil : plan depășind nu numai fenomenul sonor, dar și afectivitatea mai mult sau mai puțin cețoasă la care perceperea muzicală superficială reduce de obicei conținutul acestuia. Să nu ne lăsăm induși în eroare de aparența formală sau tehnică din care s-a născut, să zicem, *Arta fugii :* e suficient să înlăturăm cu un mic efort crusta de estetism care s-a depus pe auzul nostru pentru a intui, dincolo de ingeniosul exercițiu contrapunctic (la a cărui analiză se mărginește de obicei cercetarea muzicală), grandioasele zări care se deschideau compozitorului în ajunul marii sale despărțiri : lumea gîndurilor pure, a interiorității definitiv eliberate, a infinitului care transcende orice mărginire. Indiferent de intențiile declarate literar de compozitor, și care nu totdeauna exprimă adecvat gîndul său intim, adevărul profund al expresiei sale (să ne amintim, de pildă, că Scarlatti își prezenta sonatele ca pe simple jocuri muzicale cu caracter didactic !), muzica a fost, este și va fi o chemare la un alt mod de viață, o pledoarie pentru incomparabila frumusețe a acestuia în raport cu felul cum ne-am obișnuit să trăim. Prin efluviile pe care un Beethoven le-a fixat în semne iar un Karajan le reînsuflețește, sîntem smulși existenței epidermice, pentru a fi transportați la o înălțime unde, cu alți ochi, începem a întrezări formele realității interioare, forme care nu întîrzie să-și precizeze contururile dacă persistăm în a le scruta. Complexa dialectică de relații, creșteri și descreșteri în fața căreia ne pune torentul de energie sonoră, ne atrage atît de fascinant deoarece exprimă legile cele mai adînci după care se desfășoară viața sufletului nostru, legi ce constituie puntea de unire dintre eul individual și cosmos. Artă a interiorității celei mai intime, muzica se deschide totodată spre cea mai largă generalitate existențială, ates-

tînd, prin simpla ei prezenţă, unitatea fundamentală a lumii : eul nu se opune ostil non-eului (sau cel puţin nu e normal să fie aşa), ci, dimpotrivă, constituie o poartă de acces spre acesta, şi poate poarta celui mai nobil acces. Cu rădăcini intens subiective, muzica creşte însă într-o realitate înalt obiectivă, dialectica sonoră neconstituind, cum spunea Hanslick, un joc de arabescuri, ci punîndu-ne în faţă arhetipurile vieţii sufleteşti.

Vom lua în serios lumea relevată de muzică exact în măsura în care luăm în serios (văzînd adică în ea nu o umbră inconsistentă, ci o realitate substanţială) propria noastră viaţă sufletească şi spirituală. Cel ce izbuteşte să treacă cu puterea de percepere dincolo de relaţia dintre teme şi tonalităţi, apoi dincolo de bucuriile, tristeţile şi celelalte afecte vagi la care se opresc adepţii sentimentalismului muzical, poate spune că se adînceşte în lumea sunetelor asemenea lui Faust, care, nemulţumit de aparenţele amăgitoare ale lucrurilor, cobora pînă în stratul originar, al „mumelor". El putea însă ajunge acolo deoarece nu se îndoia că un asemenea strat trebuie să existe : fără de el mulţimea atît de schimbătoare a fenomenelor s-ar vedea lipsită de temelia care-i permite să existe în ciuda instabilităţii lor. Celui ce are măcar o fărîmă de încredere în realitatea obiectivă a forţelor şi valorilor spirituale, sesizabile de noi doar pe cale interioară, muzica nu va întîrzia să-i dezvăluie acest conţinut superior al ei ; iar pe măsură ce frecventarea ei, sub acest semn, se intensifică, substanţialitatea forţelor şi valorilor sufletesc-spirituale încetează să mai fie pentru el o impresie şovăitoare şi i se impune ca certitudine indestructibilă. Aceasta a fost şi rămîne misiunea oricărui autentic muzician : să-i facă pe semenii săi conştienţi de existenţa acestui plan superior al universului (şi implicit al fiinţei) la care ei pot accede — printre altele — deschizîndu-se muzicii şi dezvoltînd sugestiile ei în viaţa lor lăuntrică. Lăsîndu-ne transportaţi în sublima sferă ideală evocată de Beethoven în *Simfonia a noua,* simţim că, în afară de „realităţile" de care ne izbim zi de zi, mai este o altă realitate, şi sînt suficiente cîteva raze din splendoarea acesteia pentru ca, la lumina lor, în acel ceas de trăire pe culmi, să întrezărim în propriul nostru eu splendori pînă atunci ignorate. „Atunci în mine însumi mă deştept / Minunile mi-arăţi din propriul meu piept" (*Faust,* I) — cu aceste versuri goetheene ar putea orice meloman să salute arta care-i prilejuieşte cele mai de neuitat călătorii spre el însuşi.

VI

Cum ne arată Beethoven că viaţa e un act solemn

Ai ascultat *Simfonia a noua.* Ai trăit un ceas de sărbătoare sufletească. La unii sentimentul solemn mai dăinuie, în cel mai bun caz, alte cîteva ceasuri. De obicei, însă, de cum sunetele au amuţit, şi mai ales de îndată ce te-ai întors la viaţa de toate zilele, în suflet se reinstalează dispoziţia obişnuită, care este, faţă de momentele de emoţie muzicală, cam ceea ce a ajuns să însemne pentru mai toţi ziua de luni după duminică. Te cuprind iarăşi grijile, redevii vulnerabil la toate loviturile — mari şi mici — ale vieţii, lucrurile şi evenimentele te obligă să le priveşti dintr-un punct de vedere diferit. Cîtă lumină şi măreţie era acolo, pe piscul unde te suise Beethoven! Cît de invincibil te simţeai! Ce aureolată ţi se înfăţişa existenţa! Din toate acestea n-a mai rămas însă nici urmă. Contrastul între ceea ce le-au relevat sunetele şi condiţia cotidiană este trăit de unii cu o acuitate ce creşte după fiecare contact cu marea muzică. Acestora viaţa le apare nu numai cenuşie, dar chiar sumbră. Şi se simt în lume nu numai captivi, dar chiar înlănţuiţi, torturaţi.

Să existe Muzica numai pentru a ne aminti chinuitor de prozaismul vieţii aşa-zise „obişnuite“? Nici un autentic muzician — şi în această privinţă s-ar putea aduce mormane de citate — nu a avut în vedere, compunînd sau interpretînd, doar un efect trecător cu caracter euforizant. Dimpotrivă, el a năzuit totdeauna ca, prin arta sa, să fie un tămăduitor *radical* al bolilor sufleteşti, ba mai mult: *făuritor de forţe interioare care să permită omului a-şi depăşi condiţia cotidiană, a trăi fiecare zi ca pe o duminică.* Ceea ce spune *Simfonia a noua* în ceasul acela extatic, nu este tabloul amăgitor al unor situaţii închipuite, ci dezvăluirea unor realităţi ce ne sînt întru totul accesibile *hic et nunc.*

Dar unde sînt ele, căci nu le vedem? Nu le vezi, dragul meu, pentru că n-ai lumina aprinsă. Care lumină? — vei întreba. Exact aceea pe care o simţi aprinzîndu-se *de la sine*

cînd asculţi *Simfonia a noua* şi pe care apoi, *în loc s-o laşi să dispară,* trebuie s-o păstrezi mereu în centrul fiinţei *prin propriul tău efort.* Dacă ai face acest lucru — care desigur nu e foarte uşor, dar nici atît de greu cum îşi imaginează unii — ţi-ai da seama că realitatea, adevărata realitate, nu este ceea ce consideri ca atare : acea viaţă searbădă, făcută din griji şi nevoi, cu totul neinteresantă pe lîngă cele ce-ţi erau evocate de marea muzică. Străduieşte-te să te menţii interior în starea elevată de alpinist al spiritului, pe care ţi-a trezit-o ea. Dacă te exerciţi cu perseverenţă, nu se poate să nu izbuteşti. Reuşita vine matematic, aşa cum vine cînd îţi impui, bunăoară, să te debarasezi de un viciu sau să-ţi însuşeşti o deprindere. Ei bine, aibi curajul — pentru asta, de fapt, nici nu se cere un curaj prea mare — şi păşeşte printre oameni, printre evenimente, printre situaţii, cu această făclie aprinsă în suflet de muzică (mai exact spus : actualizată, adusă la suprafaţă de către muzică, deoarece ea arde necontenit în adîncul sufletelor noastre, ignorată de noi). Vei descoperi că viaţa de toate zilele, la care te întorci după ce *Simfonia a noua* a amuţit, nu e nici neinteresantă, nici cenuşie, şi cu atît mai puţin sumbră. Aceleaşi aparenţe ţi se vor înfăţişa de acum înainte străluminate dinlăuntru, de un conţinut pe care nu-l puteai bănui atunci cînd lăsai starea sărbătoresc-solemnă a sufletului să se risipească.

Aşa trebuie înţeleasă capacitatea muzicii — despre care toţi vorbesc, dar în care mai nimeni nu crede cu adevărat — de a ne face să privim viaţa cu mai multă profunzime, de a ne dezvălui esenţa şi realitatea pură a lucrurilor. Ea există pentru a ne uşura captarea şi permanentizarea luminii interioare, care să ne facă vizibilă lumina dinafara noastră : din sufletele celorlalţi, din toate cele cîte ni se întîmplă. Sărbătorescul care se înfiripă în noi în acele minunate clipe e o aluzie — şi încă foarte transparentă pentru o sensibilitate proaspătă — la sărbătorescul care ne înconjoară şi curge fără încetare. Viziune idilică a vieţii ? Nicidecum ! E vorba aici de faptul că privită cu asemenea ochi (şi nu e aceasta adevărata vedere ? n-am fost noi pînă atunci orbi ?), viaţa devine o perpetuă revelaţie. Cea mai modestă apariţie, în calea-ţi, îţi spune ceva important pentru destinul tău. Orice eveniment, orice încercare îţi apar încărcate de un sens enigmatic, a cărui descifrare va decide cursul viitoarei tale evoluţii. Din decor neînsufleţit, natura devine ceea ce marii poeţi — cu un simţ al realului superior

exactităţii moarte a naturalistului — demult au intuit : mamă, iubită, vraci. Nu se transformă într-o neîntreruptă sărbătoare existenţa care a început să-ţi vorbească, plină de tîlc şi mesaj, pînă şi prin cele mai aparent-obişnuite manifestări ale ei ? Dar tocmai aceasta este adevărata viaţă. Nu, realist nu este cel care extinde prozaismul existenţei sale neluminate şi asupra muzicii, dezaureolînd-o, ci cel ce proiectează asupra vieţii lumina muzicii, graţie căreia îi va deveni vizibilă „corola de minuni a lumii". Ştiu că mulţi vor lua aceste consideraţii drept iluzie. Dar tot scepticismul lor, cu oricîte argumente „ştiinţifice" s-ar înarma el, nu cîntăreşte cît certitudinea pe care se poate clădi un întreg destin, a lui G. Călinescu : „Pune-mi *Simfonia a noua* dimineaţa, la prînz sau seara, de sînt voios ori îndurerat, în uzină unde duduie motoarele, la mare unde valurile se izbesc de zid, şi eu, om din mulţime, voi fi transfigurat, voi simţi că viaţa e un act solemn, «ceva» depăşind existenţa empirică şi singulară a fiecăruia din noi".

VII
Sensul muzicii nu în sunete sălășluiește, ci dincolo de ele

V-ați întrebat vreodată ce înseamnă „Metamuzica“ ?

Termenul nu mai poate părea ermetic celui ce-și amintește că, în elină, prepoziția *meta* înseamnă *după* (cu ea construindu-se cuvinte ca metamorfoză, metafizică, metaforă etc.). Este, deci, vorba de ceva care ar exista îndărătul muzicii, dincolo de ea : o realitate care o depășește, generînd-o în același timp. Putem însă spune că o desfășurare sonoră — indiferent dacă e armonioasă ca la Mozart sau delirantă ca la Stockhausen — exprimă altceva decît dă ea în mod nemijlocit auzului nostru, emoționalității noastre ? Pentru Hanslick, renumitul estetician muzical de la jumătatea secolului trecut, nici măcar răsunetul afectiv al muzicii nu e real, el ținînd de iluzie, dacă nu chiar de o stare patologică de exaltare a celui ce ascultă : este reacția caracteristică profanilor, diletanților, incompatibilă cu o înțelegere serioasă, profesională, intelectuală a acestei arte. Pentru cei ce o înțeleg astfel, muzica nu se poate exprima decît pe sine, spunea Hanslick, definind o mentalitate care, în secolul ce s-a scurs, n-a încetat să se amplifice. Un vechi amic, eminent cunoscător al contrapunctului, mă aborda într-o zi pentru a-și exprima dezacordul său cu felul meu de a privi muzica : „Pentru dumneata muzica există și se manifestă în funcție de un «altceva», a cărui realitate nu este însă decît o frumoasă ipoteză, ba chiar o plăsmuire a imaginației, dacă ne gîndim la totala lipsă de suport științific a lui «dincolo de muzică»“. Ascultam cu toată atenția discursul ce-mi era ținut aproape de la catedră și — în ciuda faptului că purta amprenta logicii matematice, căreia amicul meu îi e foarte atașat — el îmi dezvăluia un suflet ce prindea contururi din ce în ce mai precise în fața ochiului interior. Era un suflet ajuns la limita puterilor lui, un suflet învins și dezaripat, în care muzica nu putea vărsa influxurile ei dătătoare de forță. Îmi apărea ca reprezentant tipic al unei întregi categorii de profesioniști : cei pentru care muzica este o „îndeletnicire“. Și-o pot îndeplini

cu cea mai scrupuloasă conştiinciozitate, dar ea rămîne pentru ei numai profesie, adică o ocupaţie pe care, deşi o exercită adesea cu plăcere şi interes, n-o privesc în legătură cu viaţa lor personală, cu marile lor nelinişti şi aspiraţii, cu traiectoria destinului lor, cu viaţa şi cu moartea. Preocuparea lor pentru muzică e foarte net circumscrisă şi etanş separată de atitudinea lor faţă de viaţă. Ei pot să detecteze cu ingeniozitate multe aspecte structurale de detaliu ale muzicii, dar — vai ! — nu pot beneficia de forţele pe care ea e în măsură să le insufle celor ce fac din ea nu numai o profesie, dar şi un îndreptar în arta de a trăi. S-ar putea spune că acelora care — dintr-o reţinere cu iz de neîncredere — nu s-au deschis cu totul muzicii şi n-au extins-o asupra întregii lor vieţi, muzica nu vrea nici ea să li se deschidă în ce are mai profund, mai revelator. Nu le spune decît ceea ce-i spunea acum un secol lui Hanslick, care o definea ca „artă a formelor sonore în mişcare". Doar celor care au avut inspiraţia şi curajul să trăiască nu *paralel* cu muzica, ci *în sensul sugerat de ea* — adică purificîndu-se pentru a-şi putea lua zborul spre infinit — ea le vorbeşte cu totul altfel. Acestora ea parcă le ridică de pe ochii interiori cataracta care îi împiedicase să contemple sensurile ascunse de „formele sonore în mişcare". Nu este vorba de nici un fel de miracol, ci numai de faptul că, atunci cînd îi dăm posibilitatea să se unească *întregii* noastre vieţi sufleteşti şi s-o fecundeze, muzica modifică esenţial şi totodată amplifică facultăţile psihice subtile. Graţie lor, cel ce s-a dăruit muzicii (şi, s-o recunoaştem, pe acest plan diletantul generos poate afla infinit mai multe decît profesionistul mic la suflet) devine capabil să descopere — dincolo de sunete, ritmuri, timbre, armonii — realitatea substanţială căreia aceste elemente îi servesc drept mijloace de expresie. Pentru el este mai presus de orice îndoială existenţa acestei *Metamuzici*, din care emană ceea ce percepem la nivel empiric sau pur intelectual. Această Metamuzică, desigur, nu e scrisă în partitură, şi îmi imaginez scandalizarea celor pe care Musorgski îi numea „popii contrapunctului" : „unde vezi dumneata această Metamuzică ? nu-ţi dai seama că e propria dumitale născocire ?" Dar îşi vor aminti, poate, că nici sufletul nu se vede, ceea ce nu împiedică pe cineva să vorbească despre el ca despre o realitate. Sufletul este Metamuzica omului.

VIII
Transformată în divertisment și exilată în sala de concert, muzica își vede compromisă menirea

Îmi frecai ochii, crezînd că poate halucinez. Nu, nu era nălucire. Neverosimil de strălucitoare, şi totuşi deloc orbitoare, aceea pe care o chemasem de atîtea ori în gînd cu toată ardoarea inimii, stătea aevea lîngă mine. Era Muzica însăşi. Arăta cam aşa cum şi-ar reprezenta-o un pictor dacă ar încerca să găsească echivalentul plastic nefigurativ al formelor sonore mozartiene.

— Te îndoiai cumva de realitatea mea ?

— Ca să fiu sincer, într-o vreme mă cam îndoiam, derutat cum eram de multitudinea contradictorie şi haotică a fenomenelor ce se reclamă de la tine. Cum să nu pui la îndoială chiar şi cele mai intime certitudini, cînd vezi că în numele tău vorbeşte şi cel ce cîntă şi cel ce urlă, şi cel ce ţi se adresează din inimă şi cel ce te sileşte tiranic să-l asculţi, şi omul şi robotul ?!...

— Da, e timpul încercărilor. Oamenii şi omenia se verifică azi şi după capacitatea pămîntenilor de a mă recunoaşte pe mine, cea adevărată, din atîtea şi atîtea apariţii care mi-au uzurpat numele, arborînd scînteieri false şi care de care mai ademenitoare...

— ...şi probabil că pentru a-i deruta şi mai iremediabil, le este vîrîtă pe gît teoria că de fapt nu există o Muzică, ci doar nenumărate feluri de muzică, nesfîrşite ca şi stilurile, curentele, şcolile, că adică şi cînd unduiesc viorile lui Mozart şi cînd răcnesc difuzoarele lui Stockhausen, tot despre tine ar fi vorba...

— Da, se poate spune că şi într-un caz ca acesta din urmă continui să fiu prezentă, deşi are loc o negare caricaturală a mea. Negarea aceasta s-a putut produce doar prin referire la mine, cea prin care există chiar şi cei ce mă batjocoresc.

— Ai desigur de ce să fii mîhnită. Dar în acelaşi timp nu poţi să nu remarci — şi aceasta trebuie să-ţi fie o mare mîngîiere — că oamenii te doresc şi te caută azi, mai mult ca oricînd, în forma ta cea pură. Haosul antimuzicii moderne,

într-adevăr zăpăcitor, e mai puţin redutabil decît s-ar crede, căci tocmai el — şi spre propria-i ciudă — face să se aprindă în suflete sentimentul consolator al autenticei tale realităţi. Şi oamenii se orientează azi spre tine instinctiv şi fără efort, pur şi simplu pentru motivul că Mozart iar nu Stockhausen îi ajută să trăiască.

— Da, aşa este, ceea ce însă nu-mi micşorează mîhnirea, căci rostul meu nu e numai — cum spui tu — să-i ajut pe oameni să trăiască.

— E oare puţin lucru ?

— Da, e insignifiant de puţin în raport cu menirea mea. Căci ce înseamnă că-i ajut să trăiască ? Nimic altceva decît că le pompez în suflete oxigenul spiritual de care au nevoie. Graţie mie ei pot suporta, pot rezista. Atîta tot. Dar eu exist pentru ca, prin mine, viaţa voastră să fie adînc transformată.

— N-aş vrea să-ţi par ireverenţios sau ingrat, dar nu văd cum ai putea tu transforma viaţa. Altor forţe, altor factori le revine misiunea aceasta. Tu eşti prietena care ne desmiardă intimităţile.

— Ah, se pare că nici tu nu mă cunoşti cu adevărat. Oricît te dezici de ei, refuzînd să mă confunzi cu cei care mă neagă, li te alături, totuşi, cînd mă claustrezi în această carceră a intimităţii.

— Dar cum, nu în străfundul sufletului, nu în depărtarea de vuietul agorei, facem cu adevărat cunoştinţa ta ?

— Da, desigur că în intimitate luaţi act de mine, şi atunci cînd zgomotele lumii au amuţit. Doar acolo este numai focarul din care, ca să trăiesc în mod real, trebuie să iradiez. Cînd sînt împiedicată să iradiez de către cei ce vor să mă păstreze zăvorîtă în ei pentru egoista lor euforie, mă văd mortal ameninţată. Şi, de fapt, sînt ucisă prin fiecare asemenea încarcerare a mea în sufletele care nu mă lasă să-mi împlinesc menirea. Căci menirea îmi este să nu rămîn ascunsă în tainiţele sufletului, ci *să răzbat în afară* prin puterile pe care le-am depus în cei ce m-au primit. Să nu te inducă în eroare înfăţişarea mea eterică, suavă, contemplativă. Acesta mi-e desigur chipul, dar aţi comis o gravă eroare echivalîndu-l cu fuga de acţiune şi de luptă şi făcînd din el mai degrabă un semn al slăbiciunii decît al forţei. Or, eu exist tocmai ca să le dau oamenilor forţa de a răspîndi în jur lumina a cărei purtătoare sînt. Nu mă realizez cu adevărat printre oameni decît atunci cînd le inspir curajul

de a se dărui, fără meschine rezerve, pentru ca toate în jurul lor să se transforme după chipul şi asemănarea mea, să devină, adică, la fel de pure şi strălucitoare precum sînt eu. Ce aţi făcut însă voi din mine? M-aţi împodobit cu ghirlande şi m-aţi transformat în obiect de divertisment. În loc să mă lăsaţi să-mi manifest liber forţa transformatoare în mijlocul agorei, m-aţi exilat în sălile de concert, unde mă ofilesc, iar în agora vă întoarceţi fără mine în suflete. Nu cei ce mă savurează ceasuri şi zile întregi mă iubesc, ci aceia în care dintr-o singură scînteie a mea s-a născut flacăra hotărîrii de a acţiona în numele frumuseţii mele.

A fost una din revelaţiile cele mai bogate în urmări, de care am avut parte.

IX
Devenit patimă, consumul de muzică slăbește sufletul

Pasiunea cu care iubeşti muzica e impresionantă. Mi-ai spus de atîtea ori că nu-ţi poţi concepe viaţa fără ea, că ori de cîte ori existenţa te apasă, alergi la ea ca la un refugiu consolator, că numai în ea şi prin ea uiţi de toate cele care te fac să suferi. Dar mi-ai mai spus şi că, în contrast cu aceste ceasuri petrecute pe culmile beatitudinii, viaţa îţi apare din ce în ce mai prozaică şi mai searbădă, iar problemele ei cotidiene din ce în ce mai chinuitoare. Şi cum extazurile muzicale îţi ascut necontenit sensibilitatea, tendinţa ta permanentă este de a scăpa de sub ceea ce numeşti „apăsarea realităţii", căutînd refugiu, mîngîiere şi uitare în lumea într-adevăr paradisiacă a lui Bach şi Mozart. „Dar ce-ţi oferă aceştia este o iluzie" — ţi-au atras intrigaţi atenţia, adesea, prietenii care căutau bucurii mai puţin eterice. „N-are a face — le răspundeai tu constant, nu fără un aer de uşoară (şi, cred eu, justificată) superioritate — căci este o iluzie nobilă." Dar iată că intervin acum şi eu, şi te întreb : „În comparaţie cu ce este *nobil* extazul muzical ? Ai cumva în vedere o iluzie care nu este nobilă ?" Îmi vei răspunde probabil că ceilalţi, adică cei miraţi de melomania ta, fug şi ei de aceleaşi lucruri de care fugi tu, numai că în loc să stea cu capul în mîini şi să asculte cum cîntă infinitul, preferă să se ducă pe un stadion, într-un bar, la un cinematograf etc. Aceasta ar fi iluzia lor, mai puţin nobilă decît a ta. Ei bine, dragul meu, dacă gîndeşti aşa, faci o greşeală — nu formală, ci spirituală — de logică. Genul tău de evadare trebuie pus în antiteză nu cu aceste din urmă divertismente (despre al căror sens o să stăm altă dată de vorbă), ci cu beţia şi drogarea. Căci prin efectul lor — adică prin smulgerea sufletului din planul fizic al existenţei — *acestea* reprezintă forma „nenobilă" a ceea ce de fapt pentru tine a devenit beţie sau drogare spirituală. După ce poţi

recunoaşte această înrudire *esenţială* a celor două forme de evaziune, doar aparent incompatibile ? După slăbiciunea şi oboseala sufletească crescînde pe care le simţi în mijlocul vieţii, după patima şi nerăbdarea cu care doreşti muzica, al cărei „consum" a devenit pentru tine un fel de viciu. Or, o asemenea înrîurire contrazice însăşi destinaţia muzicii, *aceasta existînd tocmai pentru a ne limpezi şi întări sufleteşte.* Sentimentul fortificării lăuntrice tu îl trăieşti însă numai în timp ce asculţi : te simţi atunci pe pisc, demiurg, invincibil, măreţ (exact ca cel aflat sub acţiunea substanţei producătoare de iluzorii desfătări). Pentru ca, revenind la viaţa de fiecare zi, alături de ceilalţi, să te descoperi tot mai vulnerabil, tot mai dezarmat, tot mai descumpănit. Nu aceasta este iubirea autentică a muzicii. Fii sincer şi recunoaşte : de fapt, iubeşti nu muzica, ci euforia interioară pe care ţi-o procură ea ; nu pentru ea şi pentru ceea ce exprimă o asculţi, ci pentru ceea ce îţi dă ea, pentru iluzia pe care ţi-o prilejuieşte şi pe care tu o consideri salvatoare. Cine iubeşte muzica în opoziţie cu viaţa, acela o iubeşte fals, impur, egoist. La originea acestei aberaţii stă o superficială înţelegere a contrastului dintre muzică şi viaţă. Într-adevăr, între ceea ce-ţi spune o simfonie de Mozart, şi ceea ce vezi că se petrece, în împrejurări de viaţă cînd — mai ales cu sensibilitatea ta exacerbată — te simţi ca asediat, este o distanţă — cum se zice — „de la cer la pămînt". Această distanţă este necesar să existe. Prin ea ni se spune că frumuseţea „cerească" a muzicii trebuie să devină în sufletul tău forţă de a înfrunta şi birui în numele ei ceea ce ţie îţi pare a fi urîciune „pămîntească", pentru că aceasta din urmă poate fi transfigurată. Normală este nu dorinţa refugierii de viaţă în muzică, ci dorinţa revenirii de la muzică la viaţă, cu acele puteri interioare care s-au revărsat în tine din lumea lui Bach sau Mozart. Numai această din urmă dorinţă este un semn de sănătate sufletească, cealaltă ţinînd de patologia sufletului. Pentru cel ce a ajuns să gîndească astfel, nici nu se mai pune problema „distanţei ca de la cer la pămînt". Muzica există aici, printre noi, tocmai pentru a ne îmboldi şi sprijini să introducem, în viaţa noastră de ceas cu ceas, marile altitudini, sublimele seninătăţi,

strălucirile solare. *Forța pe care o picură ea în sufletul nostru e reală, nu iluzorie.* Devine însă iluzorie pentru cel care, victimă și el (ca atîția și atîția) unui facil pesimism, nu s-a ostenit să înțeleagă dintr-o perspectivă mai înaltă ce este viața și ce este muzica. Reconsideră-ți deci, dragul meu, marea ta pasiune și purific-o, pentru ca atunci cînd privești în undele transparente ale Muzicii, să nu te mai descoperi pe tine însuți în ea, precum Narcis, ci adevăratul mesaj al cărei purtătoare este ea printre oameni.

X
Ce înseamnă repetarea temelor pentru unificarea noastră sufletească

Repetarea temei, a motivului, a ideii melodice, este cel mai eficient mijloc al muzicii de a ne transpune într-o anumită stare, de a ne face să ne identificăm cu ea într-o concentrare care ne unifică şi ne verticalizează întreaga fiinţă sufletească. Îşi au tîlcul lor adînc nerăbdarea şi febrilitatea cu care melomanul aşteaptă — să zicem — revenirea faimosului motiv de patru sunete, acel *sol-sol-sol-mi-bemol,* din prima parte a simfoniei a cincea de Beethoven, satisfacţia indescriptibilă pe care o încearcă ori de cîte ori acest motiv a fost din nou intonat. Asemenea reluări acţionează aproape magic ; ele sînt cele graţie cărora muzica pare că ne „vrăjeşte", ne scoate adică din planul banal de existenţă şi ne transportă într-unul de sărbătoare. Melomanul doreşte să reaudă melodia care l-a fermecat, tînjeşte chiar după ea, deoarece simte instinctiv că prin identificarea intimă cu această melodie va putea sufletul său risipit şi tulburat să se adune, să se ridice deasupra vîltorilor în care este îndeobşte prins. Acesta este motivul pentru care — atunci cînd muzica nu vine spre el din afară — şi-o creează singur din lăuntru, depănînd şi reluînd la nesfîrşit în intimitatea sa melodia care are, în acel moment, cea mai puternică acţiune asupra lui. Este o excelentă metodă de liniştire şi limpezire a tumultului din interior. Căci repetarea ideii conţine o veritabilă forţă incantatorie.

În această lumină trebuie înţeleasă înclinarea atîtor şi atîtor maeştri ai muzicii — cunoscători ai acestei legi psihologice — spre repetarea ideilor melodice (procedeu pe care modernii au ajuns să-l desconsidere : a repeta ideile muzicale, spunea Schönberg, este nu muncă de creator, ci muncă de copist). O făceau nu pentru că le lipseau inventivitatea şi fantezia, ci pentru a da expresiei maximă capacitate de a pătrunde în adîncul sufletului, de a-l lua cu ea spre înălţimile spirituale la care muzica e destinată să ne ridice. Iată, bunăoară, acel andante *con motto* din marea simfonie *(a Şaptea)* în do major prin

care Schubert dădea un fel de replică părţii lente, cu caractèr de marş funebru, din *Simfonia a şaptea* a lui Beethoven. Este una din cele mai elementar construite mişcări simfonice, şi totuşi cîte se pot compara cu ea ca putere de a se insinua în suflet şi de a pune stăpînire pe el ? Ei bine, îşi trage această excepţională forţă de înrîurire tocmai din faptul că Schubert nu s-a sfiit să reia identic — de mai multe ori decît se obişnuia — melodia de lied, atît de simplă, dar exprimînd atît de pregnant ceea ce numai lui Mozart îi mai reuşise : surîsul printre lacrimi. Inepuizabilul şi incomparabilul izvor de melodii, care era inspiraţia lui, i-ar fi permis lui Schubert în orice moment să aducă o idee nouă. El a preferat, însă, să reia invariabil melodia a cărei excepţională sugestivitate o presimţea. Numai prin această repetare obstinată îşi realizează melodia schubertiană uriaşul potenţial expresiv ascuns.

Odată cu romanticii, însă, începe să-şi facă loc o anumită rezervă faţă de acest principiu. Ei continuă, desigur, să fie dispuşi a-i recunoaşte importanţa şi, într-un anumit sens, l-au şi dezvoltat. Datorită lor au apărut tema conducătoare şi laitmotivul, care unesc într-un tot plin de adînci semnificaţii ciclul simfonic, cum se întîmpla cu tema lui Harold, cîntată mereu de violă, în simfonia lui Berlioz sau cu ameninţătorul motiv al „fatum"-ului din *Simfonia a IV-a* a lui Ceaikovski. Pe de altă parte, însă, ei manifestă tendinţa crescîndă de a modifica structural ideea melodică repetată, în aşa fel încît aceasta — deşi recognoscibilă — să nu mai semene „leit" cu ipostaza ei anterioară. Inaugurat în ultimele sonate şi simfonii ale lui Beethoven, procedeul acesta purta numele de „reluare dinamizată". El însemna, desigur, un important pas înainte în evoluţia gîndirii muzicale. Cei dinainte puneau accentul pe permanenţele existenţei, pe ceea ce e fundamental, pe ceea ce rămîne neschimbat. „Toate-s vechi..." — păreau ei a spune lăsînd ideile să revină neschimbate, egale cu ele însele, impasibile în faţa vicisitudinilor. „Şi nouă-s toate" — par a replica, uneori polemic, alteori doar complementar, romanticii şi cei ce le-au urmat, preocupaţi să sugereze cu precădere devenirea perpetuă a esenţelor. Este un indiscutabil cîştig pe planul cunoaşterii.

Iată, însă, că treptat — şi într-un continuu accelerando — devenirea înghiţi esenţele iar repetarea se dizolvă în dinamizare. Încă spre sfîrşitul veacului trecut, cînd compozitorul scria o aşa-zisă „temă cu variaţii" — cum sînt, de exemplu, variaţiile

lui Brahms pe o temă de Haydn sau cele ale lui R. Strauss din *Don Quijote* — tema abia dacă mai poate fi recunoscută în articulaţiile ei principale, chiar de ascultătorul cu oarecare pregătire profesională. Aproape nici vorbă nu poate fi de acel efect incantatoriu, pe care-l realiza repetarea melodiei în *Patimile după Matei* de Bach, cu acel coral care revine ca un tulburător şi totodată pacificator „memento", în *Simfonia a cincea* de Beethoven, în *Simfonia a şaptea* de Schubert. Muzica poate să rămînă mai departe impresionantă în felul ei, dar şi-a pierdut facultatea de a înmănunchea forţele sufleteşti într-o săgeată pe care s-o proiecteze spre înălţimi. Muzicianul modern nu-şi mai dă seama de cerinţele adînci ale sufletului. Prins în vîrtejul întrebărilor irezolvabile, introspecţiilor şi speculaţiilor, el s-a înstrăinat de permanenţele sufletului uman şi, în primul rînd, — cum o arată caracterul patologic al fenomenului muzical contemporan — de propriul său suflet. În locul repetării, el a instaurat principiul variaţiei perpetue. Închipuindu-şi cu naivitate că „nouă-s toate", a văduvit muzica de o dimensiune esenţială : aceea care ne reamintea, liniştitor şi încurajator, că „toate-s vechi".

XI
Cine ştie să asculte, descoperă secretul concentrării meditative

Că a medita este un act lăuntric de importanţă vitală pentru marile noastre hotărîri, pentru păstrarea unei linii de perspectivă în evoluţia noastră — nu mai trebuie demonstrat. Ce rareori însă izbuteşti să te ridici deasupra agitaţiei interioare, precum şi a acelor situaţii din afară care, acaparîndu-te sufleteşte, adună ceţuri în faţa privirii spirituale ! În schimb cît de adeseori locul adevăratei meditaţii îl ia calculul rece şi speculativ, inspirat nu de tendinţele noastre de autodepăşire, ci de acelea ale unei acomodări meschine, neglorioase !

Printre atîtea virtuţi cu care ne întîmpină muzica, este şi capacitatea ei de a ne înstruna meditativ sufletul. Cine vrea să găsească puterea de a se smulge vîltorii care-l împiedică să se concentreze şi mai ales să găsească drumul veritabilei concentrări — adică sub semnul nobleţei spirituale a omului —, acela să-şi amintească mereu de forţa de-a dreptul miraculoasă a muzicii. Ţi-era greu odată să te regăseşti, în ceea ce ai ca permanenţă, limpezime, forţă şi trăiai dureros necesitatea unei asemenea regăsiri. Te-am chemat atunci şi te-am pus să asculţi un cvintet cu două viole al lui Mozart. Privindu-te din cînd în cînd, puteam intui destul de uşor ce se petrece în tine. Mai tîrziu aveai să-mi confirmi şi să mă ajuţi a-mi preciza intuiţia : undele muzicii îndepărtaseră, blînd dar totuşi ferm, toate gîndurile care se învălmăşeau şi se războiau în mintea ta, toate pornirile care-ţi sfîşiau inima, în locul acestui chinuitor haos rămînînd o luminoasă linişte, pentru ca, spre sfîrşitul audiţiei, nici cea mai mică adiere sufletească, nici cel mai neînsemnat zgomot mental să nu se mai simtă în această linişte transformată într-o hieratică imobilitate interioară. Dar cel mai extraordinar lucru a fost că, după ce sunetele s-au stins, în loc să izbucneşti sau să te ridici cum făceai de obicei, ai rămas ca pironit pe podea în locul unde te aşezaseşi, ca şi cum Mozart ar fi continuat să-ţi vorbească. Ceea ce în realitate se şi petrecea (o, dacă ar şti melomanii că adevăratul lor mesaj marii

maeştri ai trecutului încep să ni-l adreseze abia în clipa cînd sunetele au încetat şi, în noi, a prins să cînte tăcerea...). Emoţionat pentru tine, am ieşit atunci din cameră şi te-am lăsat singur, în întuneric — de fapt nu singur, îţi dai acum prea bine seama. Cît să te fi lăsat aşa ? Cred că trecuse mai bine de o oră. Ieşind din cameră, erai ca transfigurat. Nu mi-ai dat nici o explicaţie, n-ai făcut nici un comentariu, dar au fost suficiente surîsul tău şi certitudinea cu care vorbeai, ca să-mi dau seama că se produsese o transformare fundamentală. Erai tu cel autentic, adică tu cel solar şi tare — aşa cum numai în zilele sărbătoreşti ale vieţii tale te vedeam.

Doar după mai multă vreme mi-ai mărturisit importanţa şi conţinutul acelui ceas trăit în compania lui Mozart, care-ţi vorbea din infinitul tăcerii tale intime. Esenţial fusese nu că dobîndiseşi atunci tăria sufletească, graţie căreia ai putut ieşi biruitor dintr-o situaţie ce-ţi punea rezistenţa morală la încercare, ci că muzica te învăţase ce înseamnă a medita. Nu că sub impulsul ei ţi-ar fi venit vreun gînd mare şi salvator. Senzaţionalul situaţiei fusese tocmai că nu-ţi venise nici un gînd pe tot parcursul ceasului cît stătuseşi sub vraja muzicii. Specificul acelei interiorizări consta în faptul că te menţinuseşi neclintit în starea de imponderabilitate lăuntrică pe care o generase în tine muzica mozartiană. Iată, într-adevăr, suprema concentrare, adevăratul climat meditativ în care — apoi — raţiunea se poate desfăşura cu măreţie şi siguranţă de sine, născînd realmente forţă. Muzica ne învaţă că la baza autenticei meditaţii nu poate sta decît liniştea — dar o linişte a cărei substanţă să fie identică sau înrudită cu aceea a „vidului" produs în noi cînd ne dăruia în mod absolut muzicii ascultate. Este în fond un adevăr foarte banal şi binecunoscut înţelepciunii milenare a popoarelor ; felul din ce în ce mai extrovertit, şi mai angoasant în care a ajuns să trăiască omul civilizaţiei occidentale, face însă ca asemenea străvechi adevăruri să sune foarte nou şi actual. Aşadar, cine nu găseşte în sine forţa de a-şi reuni şuvoaiele lăuntrice, de a străpunge bezna spre lumină, să se adreseze muzicii care poartă în ea chemările marilor altitudini. Dacă va putea face ca tot ce ţipă în el să tacă, atunci în tăcerea asta în care nu se mai aude decît vocea transcendentală a muzicii, el va trăi adevărata concentrare meditativă : cea de la a cărei înălţime va putea privi viaţa cu ochii limpeziţi, cu sufletul viteaz şi iubitor.

XII

A ne fi călăuză luminoasă în labirintul tenebros al suferinţei: unul din marile rosturi ale muzicii

A face apologia suferinţei ar fi o îndeletnicire morbidă. A încerca să eviţi suferinţa, a fugi de ea, ar fi însă de asemenea — doar că în alt fel — morbid : aşa ar acţiona sufletul bolnav de teamă şi de neîncredere în înţelepciunea intrinsecă destinului său, care trimite încercările spre a ne sluji drept incomparabilă şcoală a caracterului, a forţei interioare. Conştiinţa clarvăzătoare nu va putea face apologia suferinţei : şi-a dat seama că intră în natura cea mai intimă a omului, să năzuiască a trăi sub semnul bucuriei senine şi iradiante. Ea va vorbi însă despre necesitatea şi utilitatea suferinţei, importantă pentru sufletele noastre aşa cum sînt pentru trupuri anumite maladii care, bine înfruntate de noi, ne dau imunitate şi forţă. Poate însă că şi mai însemnat este rolul social al acestor încercări cărora le este supus sufletul individual. Căci suferinţa bărbăteşte depăşită nu numai că ne face mai puternici, dar ne poate amplifica fără margini capacitatea de vibraţie comprehensivă la problemele, neputinţele, durerile celorlalţi. E capabil de fraternizare şi dăruire numai cel ce a cunoscut cu intensitate suferinţa şi mai ales a ştiut să iasă spiritualmente învingător din confruntarea cu ea.

Una din raţiunile de existenţă ale Muzicii este şi aceea de a ne servi drept luminoasă călăuză în labirintul tenebros al suferinţei. Identificarea cu spiritul lui Schubert este — cel puţin pentru o categorie de oameni — mai eficientă decît lectura unui vraf de tomuri din cea mai eroică filosofie morală. N-am pomenit la întîmplare acest nume, căci Schubert — poate şi mai mult decît Mozart — este compozitorul care a făcut din transfigurarea suferinţei dominanta operei sale. Orice ai asculta din ea — de la liedul sau momentul muzical gingaş la simfonia cu pretenţii monumentale — acelaşi şi acelaşi îndemn emană din ceea ce Schumann numea „divinele ei lungimi“ : nu te lăsa strivit de suferinţă, dar nici nu te răzvrăti împotriva ei, căci şi o atitudine şi cealaltă te duc în acelaşi impas

al deznădejdii : contemplînd-o cît mai liniştit cu putinţă, pînă ce întunecatele ei ceţuri vor începe să se rarefieze, lăsînd să transpară depărtări de lumină consolatoare. Schubert ne purifică suferinţa de tot ce poate fi otrăvitor în ea, ne strecoară în suflet puterea de a ne detaşa, graţie căreia stihia asaltatoare îşi pierde cea mai mare parte a violenţei. Te-a năpădit o mare durere pe care o consideri nemeritată şi primejdioasă pentru integritatea ta interioară ? Ascultă un cvartet de Schubert, să zicem cel în la minor. Nu se va încheia ultima mişcare, şi vei fi constatat că în starea ta sufletească s-a produs o precipitare. Ceva din ea, ca o drojdie, se depune, lăsînd deasupra un extract pur, angelic al tristeţii, care nu numai că nu-ţi mai este insuportabilă, dar îţi face bine. Îţi era oroare de suferinţă, dar ceea ce a scos Schubert la iveală din ea, ţi-a devenit drag. Însă pentru ca îndrăgirea acestei voluptăţi schubertiene să nu se transforme într-o savurare morbidă a suferinţei — premisă a unor mult mai grave complicaţii interioare — este imperios necesar ca, într-un asemenea moment, să ne comportăm faţă de sufletul nostru aidoma medicului. Sau mai bine zis : să dăm cu bună ştiinţă şi pricepere muzicii posibilitatea de a acţiona tămăduitor asupra vieţii sufleteşti. De obicei medicul recomandă substanţele în anumite doze şi asociate cu anumite alte substanţe, altminteri efectul lor putînd fi contrar celui dorit. Tot aşa, pentru ca melancolia schubertiană să fie leac eficace suferinţelor noastre impure, este indispensabil să i se asocieze energia beethoveniană. Învăţăm astfel nu numai să ne suportăm suferinţa prin extragerea frumuseţilor stelare ascunse în ea, dar şi să o biruim prin forţele pe care tot ea le dă celui ce o scrutează şi mai adînc.

Muzica ne poate însă ajuta şi într-un mod opus : sufletului care nu se teme să sufere, deoarece a înţeles raţiunea superioară a încercărilor zguduitoare, ea îi dă posibilitate să amplifice nelimitat experienţa suferinţei. Prin ea putem, într-adevăr, nu numai să ne alinăm durerea, dar şi să cunoaştem străfunduri ale ei pe care altminteri, poate, nu ne-ar fi dat să le întîlnim sau cărora, nepregătiţi, nu le-am putea rezista. Căci nu e o suferinţă dintre cele comun trăite, aceea pe care o evocă Mahler în *Simfonia a doua* sau *a şasea*. Păşeşti prin ea într-o lume de tensiuni şi incandescenţe suportabile doar spiritelor oţelite, şi cărora la început le faci cu greu faţă, chiar ştiind că e vorba de artă iar nu de viaţă : nu ţi s-a întîmplat

ca un „crescendo“ simfonic să te pună într-o stare interioară înrudită cu cea pe care ai încerca-o văzînd cum o avalanşă înaintează irezistibil spre tine ? Asemenea experienţe muzical-sufleteşti sînt pentru viaţa noastră interioară un antrenament comparabil celui prin care trec cosmonauţii. Dar şi aici se impune necesitatea asocierii cu substanţa care preîntîmpină efectele nocive şi ajută această experienţă a abisurilor să-şi dezvăluie adevăratul sens, adevărata valoare. Pentru ca să nu pună stăpînire pe noi voluptatea dostoievskiană a trăirilor infernale (nu întîmplător era Dostoievski scriitorul preferat al lui Mahler), este de absolută trebuinţă ca incandescenţelor pîrjolitoare să li se asocieze elanurile cele mai sublime spre înălţimile supreme, bunăoară cele pe care le cîntă Bruckner (înţelegeţi acum de ce numele acestor doi compozitori sînt evocate mai totdeauna împreună, în ciuda deosebirilor stilistice aproape antagonice). Aici, desigur, paralela cu cosmonauţii e şi mai la locul ei. Cu singura deosebire că acest antrenament muzical al înălţimilor sufletesc-spirituale poate — în anumite condiţii — să ne facă apţi de performanţe interioare pe lîngă care zborurile cosmice pălesc.

XIII
În care se arată că, deși greu de suportat pentru nervi, „antimuzica" poate fi o școală a călirii sufletești

— E într-adevăr memorabil acel ceas petrecut în compania lui Mozart care-mi vorbea din adîncurile liniștii și tăcerii interioare. Atunci am învățat ce înseamnă a medita, care e starea sufletească aptă să genereze o autentică meditație. Am reînnoit adeseori experiența aceasta. Mai ales cu Mozart, cu Bach, cu preclasicii, uneori chiar cu Beethoven. Iată însă că o dată am încercat să-mi creez dispoziție meditativă ascultînd Bartók. Era „Muzica pentru coarde, celestă și percuție". Am procedat și aici la fel : mai întîi m-am dăruit muzicii care venea spre mine din afară iar apoi m-am străduit să-i urmăresc ecourile în spațiile interioare. Ce mi-a fost dat să aud atunci ! Ce învolburare înnebunitoare a stihiilor ! Nici vorbă de liniște, de tăcere, de meditație. Eram și mai tulburat decît înainte, cînd căutam dialogul cu muzica tocmai pentru a mă mai limpezi de zgura depusă în suflet de zbuciumul cotidian.

— Da, așa este, cine vrea să restabilească legătura cu pacea luminoasă a adîncurilor sale nu modernilor trebuie să li se adreseze, căci „muzica" lor tocmai în acest zbucium își are obîrșia și din exprimarea lui și-a făcut țelul.

— Bine, dar existau probleme sufletești chinuitoare și pe vremea lui Bach sau Mozart, ei înșiși, dealtfel, trebuind să străbată dureroase experiențe personale. De ce au preferat ei cu precădere să exprime acea stare de contemplare luminoasă, a cărei capacitate liniștitoare secolele n-au micșorat-o cu nimic ? De ce atunci cînd vreau să mă regăsesc în ce are Eul meu mai adînc și mai statornic, nu pot face apel la Bartók (și cu atît mai puțin la cei ce l-au urmat), ci la maeștrii foarte de demult ? De ce contemporanii mei mă înstrăinează de mine însumi ?

— Pentru că între timp funcția muzicii, însăși rațiunea ei de a fi, a cunoscut o esențială mutație. Din cîntăreț al străfundurilor noastre limpezi, compozitorul a ajuns să se considere cronicar al vieții în ce are ea mai schimbător, mai contradictoriu, mai deprimant — și cum știi, evoluția vieții exterioare din ul-

timele două secole a avut din belşug cu ce să alimenteze această tendinţă.

— Lucrul acesta nu e greu de remarcat, şi totuşi, în adîncul adîncurilor noastre, năzuinţa aceasta spre pace şi lumină continuă să fie prezentă, poate chiar mai intens ca înainte. De fapt ea ne-a salvat din atîtea şi atîtea încercări. De ce să nu fie şi acum în centrul concepţiei despre lume a muzicianului ?

— Ai dreptate ; îmbogăţindu-se exterior, muzica — de un secol încoace — devine, pe plan sufletesc, tot mai superficială. Prin spectaculozitatea efectelor sonore şi dramatismul ei exploziv, ar vrea să sugereze profunzimi fără precedent ; în realitate, ea s-a dezrădăcinat din adevăratele profunzimi, a pierdut contactul cu omul fundamental. Neliniştea nu e profundă, ci periferică.

— Nu crezi atunci că se poate vorbi despre nocivitatea morală şi spirituală a acestei muzici moderne care alimentează neliniştile din noi — şi aşa destul de păgubitoare pentru sufletul nostru — făcîndu-le şi mai virulente ?

— Nu se poate nega, desigur, efectul exasperant al limbajului modern, mai ales de la abolirea tonalităţii şi legiferarea zgomotului. Privind însă lucrurile dintr-un alt punct de vedere, putem spune că — prin ceea ce exprimă ea şi prin violenţa cu care o face — „antimuzica" secolului nostru este un document adesea plin de o tulburătoare elocvenţă. Cunoscînd-o, aflăm ce a devenit omul...

— ... ca şi cum pentru a-mi da seama de fenomenele monstruoase ale secolului ar fi nevoie de sforţările compozitorului întru a se jelui cît mai sinistru sau a mima nebunia. Ziarele şi o anumită literatură (ce să mai spun de unele filme...)... îmi sînt de ajuns...

— Da, dar nici reportajul din ziare, nici literatura, şi nici chiar filmul nu-ţi pot evoca în toată amploarea lui substratul sufletesc abisal al fenomenului atît de sugestiv caracterizat ca „poluare morală şi spirituală" a civilizaţiei de consum. De abia această „muzică" — un Bartók, un Varèse, un Stockhausen — îţi permite să întrezăreşti întreaga măsură a tragediei.

— Dar nu-mi trebuie această „întreagă măsură". Sufletul meu e însetat de linişte.

— ...ceea ce e cît se poate de omenesc şi frumos. Dar bagă de seamă ca, umblînd după această linişte, să nu-ţi minezi forţa de rezistenţă sufletească. Marele examen pe care trebuie să-l

treacă omul modern este de a-şi păstra şi chiar întări verticalitatea spirituală a fiinţei sale, în ciuda teribilelor furtuni ce-l bîntuie pe dinafară şi pe dinăuntru. Înţeleptul nu condamnă ieftin „antimuzica“, ci o priveşte ca pe o excelentă şcoală a călirii sufleteşti. Am putea spune că de-abia muzica modernă reeditează pe deplin catharsisul vechii tragedii eline : groaznicul care, prin şocul purificator (şoc, fireşte, amortizat de convenţionalismul artei), te vindecă de groază. Dacă ai fi ceva mai curajos, adică dacă ţi-ai lua inima-n dinţi să priveşti în faţă, prelung, ceea ce de obicei te descumpăneşte, atunci neliniştile lui Bartók şi ale celorlalţi te-ar putea conduce la o linişte superioară, făcută nu din puf, ci din granit...

XIV
Ce trebuie înțeles prin: „a iubi muzica“

Meloman: un cuvînt cu o încărcătură emoţională pe care n-o regăsim — în ciuda aparenţei de identitate a sensurilor — la „iubitorul“ de literatură sau de pictură, şi cu atît mai puţin la cel pe care, printr-o proastă inspiraţie, o anumită mentalitate estetică îl numeşte „consumator“ de artă. Comparabil cu „melomanul“ — prin frenezia dăruirii sugerate de acest cuvînt — este doar termenul „cinefil“, a cărui aură e departe însă de-a avea aceeaşi nobleţe. Într-adevăr, numai în raporturile cu muzica este sufletul nostru solicitat să participe cu ceea ce e mai ardent şi mai curat în capacitatea sa de a iubi. De ce? Pentru că muzica însăşi este arta pe care am putea-o defini ca emanaţie şi expresie prin excelenţă a acestui sentiment: iubirea îi este consubstanţială. O operă literară sau picturală de cea mai autentică valoare poate fi foarte bine consacrată unor fenomene, unor fizionomii, unor trăiri tributare urii sau violenţei, indiferenţei sau răcelii. Nu ne putem însă imagina Muzica, în înţelesul ei cel mai universal-uman, generată de vreo realitate care ar ţine de neiubire. Dacă o asemenea zămislire totuşi se produce — şi e din nefericire cazul din ce în ce mai generalizat al compozitorului din aşa-zisă „avangardă“ —, are loc de fapt o transformare a Muzicii în contrariul ei. Este inadecvat — şi din punctul de vedere logic, şi din cel estetic, şi din cel pur omenesc — să se vorbească despre Muzică în legătură cu acele producţii sonore al căror mesaj constă în ură şi violenţă, indiferenţă şi răceală. În măsura în care a consimţit să fie evocatorul sau cîntăreţul neiubirii, compozitorul secolului nostru a contribuit la apariţia acelei monstruoase realităţi pseudo-artistice care este anti-muzica. În pragul acesteia, noţiunea de meloman îşi pierde valabilitatea. Poţi, desigur, să te interesezi foarte activ de cele mai noi experimente, de compoziţiile ieşite din concepţia serială sau din cea inginerescelectronică, dar este *exclusă* posibilitatea de *a iubi* asemenea fenomene (numai dacă nu are loc o pervertire maladivă a aces-

tui sentiment în cel pe care-l atrag ele). A-l asculta pe Stockhausen din aceeaşi pornire şi necesitate interioară care te îndeamnă spre Mozart, a dori să trăieşti lăuntric în climatul demenţial pe care-l creează atît de magistral opera acestui „revoluţionar", trădează o gravă surpare interioară, a cărei cercetare nu mai e de resortul esteticii, ci al psihopatologiei.

Este deci firesc ca arta iubirii să ceară, celor cărora li se adresează, să-i răspundă cu aceeaşi monedă de aur. Termenul de meloman este incomparabil în ceea ce priveşte intensitatea şi frumuseţea sentimentului care-l aureolează, deoarece nici o artă nu îndreaptă spre om efluvii de iubire ca acelea pe care le simţim emanînd din *Simfonia a noua* sau din *Parsifal*, din *Matthäus-Passion* sau din *Cîntecul Pămîntului*. Poţi — cînd ţi se face un asemenea dar — să nu te dăruieşti, la rîndul tău, cu toate resursele de afecţiune, să nu devii, în sensul cel mai eminent al cuvîntului, un „meloman" ?

Ce înseamnă însă să iubeşti muzica, în acest sens înalt care depăşeşte toate celelalte predilecţii artistice, oricît de exaltate ar fi ele ? Nu va fi niciodată de prisos să se pună această întrebare, cîtă vreme vor exista oameni care vor crede — şi, vai, mă tem că ei alcătuiesc majoritatea — că a iubi muzica înseamnă să faci din ea cît mai des prilej de desfătare intimă. Cel ce-şi concepe în acest spirit relaţiile sale cu muzica, arată însă nu iubire pentru ea, ci iubire de sine : el iubeşte voluptatea pe care i-o procură muzica. Din acest punct de vedere, melomania unei categorii foarte largi de „jouisseurs" e de aceeaşi esenţă cu erosul care-şi închipuie despre sine că este dăruire totală şi pură, cînd în realitate nu e decît savurarea propriei euforii sub semnul celei mai egoiste posesiuni. Cînd, încetînd să mai vezi în muzică doar o sursă de voluptăţi sufleteşti — fie ele cît de elevate —, ai ajuns să întrezăreşti în ea *fiinţa vie* (adică exact ceea ce de obicei şi în cazul femeii se ignoră), felul de pînă atunci de a o iubi îşi dezvăluie o imoralitate care te face să te ruşinezi. Îţi dai atunci seama că iubesc cu adevărat Muzica nu cei ce-şi împodobesc şi îndulcesc existenţa cu ea, ci aceia care cred atît de adînc şi absolut în Adevărul ei, încît fac din el Calea lor, Viaţa lor. Să-i dovedim deci că o iubim. Iar singura dovadă nu poate fi decît o viaţă trăită sub semnul ei, transfigurată de ceea ce ne dăruieşte ea. A nu face din mesajul ei o forţă transformatoare şi creatoare de nouă viaţă, înseamnă a nu o iubi cu adevărat, căci efluviile ei nu

savurării hedonice îi sînt destinate, ci unei a doua naşteri a omului, după chipul şi asemănarea Muzicii. Iar cel pentru care a devenit calea, adevărul şi viaţa, cel care din iubire pentru ea a găsit curajul să purceadă la muzicalizarea existenţei sale, acela nu o va mai putea consuma parazitar : el va descoperi că, prin tot ceea ce a primit de la muzică, i s-a încredinţat implicit şi misiunea de a o apăra.

Cine o iubeşte cu adevărat, are, în raport cu ea, mentalitate nu de „consumator“, ci de ostaş. A-i fi slujitor înseamnă a-i sta de strajă. Se pare însă că străjile au cam adormit, de vreme ce atîţia cai troieni au putut fi introduşi în cetatea Muzicii.

XV
De ce a coborît muzica din înălţimile eterate la care au menţinut-o vechii maeştri, pînă la Bach?

Nostalgia.

Se poate stabili cu precizie apariţia acestui sentiment în muzică : Mozart, mai ales cel din ultima perioadă, Bach încă n-o cunoaşte. Melancoliile sale nu sînt niciodată legate de ceea ce a fost şi nu mai este, de căderea dintr-o condiţie ideală ; sînt melancolii foarte pure, din care elementul personal e cu desăvîrşire absent. În unele din cvartetele lui Mozart, în *Cvintetul cu două viole,* melancolia tinde să ia, destul de pronunţat, înfăţişarea dorului după ceea ce nu se mai poate întoarce, după ceea ce nu poate fi regăsit. De aici — adesea — caracterul personal şi aproape sfîşietor al melancoliei mozartiene, devenită nostalgie. Căci deşi luminos şi angelic, Mozart deja suferă într-un fel romantic — nu chiar cum avea să sufere un Schubert, fireşte, dar oricum într-un mod mult mai înrudit cu al acestuia decît cu al lui Bach, înaintaşul său imediat. El suspină cu nobleţe după o candoare, o puritate, o linişte pe care le simte trăind în el nu ca realitate, ci doar ca ecou, şi încă pe cale să se stingă.

Amplificîndu-se cu Beethoven şi Schubert, nostalgia, intens cultivată de romantici şi postromantici, atinge paroxismul expresiei spre sfîrşitul veacului trecut în muzica lui Ceaikovski şi a lui Mahler. Sensul ei este în primul rînd unul universal-uman ; tristeţea iremediabilă strecurată în suflet de intuirea unei splendori trecute şi ireversibile, de vagile amintiri care flutură fugitiv imaginea unui paradis pierdut. Evocînd un aspect al condiţiei umane în general, muzica europeană îşi deplînge totodată propria-i condiţie : aceea de realitate, fiinţă, entitate („Wesenheit") vie, pe care o anumită evoluţie — intim dependentă de evoluţia omului însuşi — a obligat-o să coboare din înălţimile originare, punînd tot mai mult plumb pe aripile ce-i permiteau odinioară să planeze în sublimele regiuni evocate de maeştrii vechii polifonii. Da, desigur, prin această din ce în ce mai vertiginoasă coborîre, ea s-a văzut tot mai fastuos înveşmîntată, dar splendorile sonore cu care se îmbogăţea slu-

jeau mai ales exprimării unei dureri ce creştea ameninţător. Căci aşa-zisa evoluţie a limbajului muzical spre forme tot mai complexe şi mai noi este inseparabilă de crescînda sfîşiere lăuntrică resimţită de sufletul muzicii şi cerîndu-şi expresia cea mai fidelă, mai patetică, mai sfredelitoare.

De ce coboară (ceea ce nu înseamnă cîtuşi de puţin o degradare : să fie limpede !) muzica din înălţimile eterate la care o menţinuseră vechii maeştri, pînă la Bach ? Deoarece o atrag umanul, pasionalul, teluricul aşa cum îl chemau pe Hyperion ce contempla „nemuritor şi rece“ din înălţimi stelare, sau pe Lohengrin care-şi ducea la fel de netulburat viaţa sub lumina Graalului. Precum aceştia, ea acceptă ca aripile să-i fie îngreunate şi să intre în zona de atracţie a Pămîntului. Întreaga istorie a muzicii de la Bach şi pînă azi nu este altceva decît continua ei adaptare la condiţiile Pămîntului şi pămîntenilor, pe care-i îndrăgeşte din toată fiinţa, cu un sentiment nou pentru ea şi profund tulburător, precum Luceafărul pe Cătălina şi Lohengrin pe Elsa.

Iubirea aceasta este însă una adînc îndurerată. Căci coborînd, muzica îşi simte somptuozităţile sonore pe care i le dăruiau romanticii şi postromanticii ca pe tot atîtea poveri peste suflet. Devenea tot mai bogată şi tot mai nefericită. „Mais où sont les neiges d'antan ?“. Întrebarea poetului trebuie să fi înfiorat şi sufletul muzicii, care se vedea tot mai părăsit de luminile şi transparenţele de odinioară. Nostalgia mozartiană e prima manifestare a noii conştiinţe de sine a muzicii, cînd a început să devină limpede ireversibilitatea trecutului ei solar.

Oricît de dureroasă, nostalgia aceasta e încă reconfortantă : ea conţine măcar *amintirea* înălţimilor pure. După momentul paroxistic pe care-l marchează Mahler şi Ceaikovski, muzica noilor curente experimentale va pierde treptat această amintire care-i dădea oarecare forţă spirituală şi va tinde să se transforme în dezolare iremediabilă, în meditaţie funebră. Începînd cu *Noapte transfigurată* a lui Schönberg, adică în jur de 1900, nu de dorul după trecutul sublim va fi alimentată jalea muzicii, ci de întunecarea totală a perspectivei ; neputînd să mai spere, cu atît mai puţin va fi sufletul în stare să se consoleze cu amintirile. Dorul căruia-i dă glas Enescu, acel „mai suna-vei dulce corn“, pe care-l simţim în incomparabila temă a cornului englez din *Dixtuorul* său, constituie un fenomen cu totul excep-

ţional în contextul european al unei sensibilităţi muzicale căreia nostalgia îi devenise străină.

Dar şi mai funestă decît instalarea pesimismului în conştiinţa muzicală europeană este dezicerea de orice regret, de orice lacrimi, adică insensibilizarea la care cheamă marşul triumfător al abstracţionismului, tehnicismului şi maşinismului muzical contemporan. Fascinat de progresul tehnic, muzicianul avangărzii a aruncat sufletescul la lada cu vechituri a istoriei şi se îndeletniceşte cu înjghebări sonore în care nu numai pentru nostalgii, dar nici pentru disperări nu mai e loc. „Romantism desuet şi derizoriu !“ — va exclama Boulez. Să fie aceasta „Muzica viitorului“, cum pretind leaderii ei ? Dar poate avea viitor o muzică în care nu se mai aude dorul după trecut ?

XVI
Muzicianul şi adevărul vieţii, sau cum se poate transforma în tragică amăgire dorinţa de a spune adevărul

Capacitatea muzicii de a rosti adevărul despre om şi despre sensul existenţei nu datează — cum se crede — de la Beethoven, adică de cînd precumpănitoare au început să devină contradicţia, dizarmonia, dramatismul. Dezvoltînd logic acest punct de vedere, şi pînă la ultimele lui consecinţe — ceea ce, de altminteri, se şi face —, ar urma să vedem culminaţia veracităţii în dezlănţuirile infernale care, de la expresionism încoace, adică de peste o jumătate de secol, nu încetează să se amplifice. Armonioasă, luminoasă şi echilibrată, muzica de dinainte de romantism nu era cîtuşi de puţin, prin aceste atribute ale ei, refugiu într-o viziune idilică, deoarece nu dintr-o teamă de a privi în faţă adevărul vieţii izvora ea. Numai că, pentru ea, a exprima adevărul însemna înainte de toate să dezvăluie esenţa ultimă a omului, despre care credea, cu cea mai de nezdruncinat convingere, că este alcătuită din lumină, armonie şi frumuseţe. *Ars antiqua, ars nova,* renaşterea şi preclasicismul, barocul şi clasicismul — cu toate crescîndele lor deosebiri în ceea ce priveşte limbajul — au fost unanime în a proclama *acest* adevăr despre fiinţa omului şi l-au rostit timp de vreo cinci secole ca un „memento", într-o vreme cînd solicitarea tot mai acaparantă a omului de multiple tendinţe centrifuge ameninţa cu smulgerea acestuia din centrul său spiritual (ceea ce s-a şi întîmplat). Adevărul pe care-l exprima muzica devenind tot mai zbuciumată şi mai puţin „frumoasă", şi încercînd parcă să se nege pe sine ca artă a idealului, era adevărul unui anumit stadiu din evoluţia sufletului uman. „Iată cum a ajuns omul să arate" — aşa s-ar putea formula perspectiva din care încep să privească lucrurile muzicienii după Beethoven, cu preocuparea lor din ce în ce mai întunecată de evocare a dramei umane: o dramă înţeleasă de majoritatea

romanticilor şi postromanticilor ca un fel de degringoladă dintr-o splendidă puritate, de care un Schubert îşi aminteşte cu îndurerată nostalgie şi pe care Wagner o evocă în accente mărețe, convins de posibilitatea recuceririi ei (acesta e sensul lui *Parsifal*). Exacerbarea viziunii angoasante şi catastrofale a existenţei — aşa cum se conturase ea la postromantici, adică la Mahler şi la Schönberg din prima perioadă — avea să determine acel lanţ al dezagregărilor care încep cu sfărîmarea sistemului tonal şi — prin includerea zgomotului şi a maşinilor în procesul componistic — duc la transformarea muzicii în imaginea unor dezastre de anvergură fără precedent. Apocalipticele desfăşurări sonore, în faţa cărora ne pun producţiile componistice concepute în vederea biciuirii nemiloase a nervilor, purced şi ele din dorinţa exprimării unui adevăr : acela al zilei de mîine. Muzica secolului XIX zugrăvea, îndurerată, drama actuală a omului, muzica secolului XX se arăta tot mai pătrunsă de presentimentul unor iminente şi atotpustiitoare catastrofe. Adevărul muzicii de avangardă are o evidentă intenţie profetică. Acesta să fie însă adevărul ? Faptul că, în prezentarea condiţiei dramatice a omului modern şi a sumbrelor ei perspective, *nu există nici urmă de compasiune*, ci mai degrabă o frenezie a sadismului şi violenţelor, face foarte îndoielnică veracitatea acestui mesaj. Căci adevărul nu poate fi decît obiectiv, senin şi uman, iar ceea ce spune compozitorul de avangardă prea seamănă — şi într-un mod foarte suspect — cu preocuparea obstinată şi răutăcioasă de a-l speria pe om şi de a-l atrage, dacă nu chiar de a-l împinge, spre o prăpastie în care, altminteri, nu ar fi deloc iminent să cadă. Nu este neapărat nereceptivitate la nou, fuga atîtor şi atîtor melomani din faţa modernismului : simt agresiunea, simt primejdia slăbirii lor sufleteşti şi — neoferindu-li-se ceva mai bun — se refugiază la sînul ocrotitor al lui Bach şi Mozart. În acest context, incomparabil mai apropiată de adevăr îmi pare a fi orientarea pe care la sfîrşitul veacului trecut o inaugurau *Parsifalul* wagnerian şi simfoniile lui Bruckner, iar Mahler o continua la începutul veacului nostru cu Simfonia „celor o mie" : contraofensiva spirituală în faţa diabolicelor atacuri declanşate îm-

potriva fiinţei omului şi a muzicii. Maximei înteţiri a furiei distrugătoare, ea îi opune concentrarea tuturor forţelor sufleteşti întru străpungerea beznei şi avîntarea spre cele mai sublime înălţimi ce pot fi concepute de om. Discutînd la concret, se poate spune că, din acest punct de vedere, orga unui Messiaen, acest căutător al unei noi purităţi care s-o regăsească pe cea a lui Bach, este infinit mai în spiritul Adevărului decît difuzoarele urlătoare ale lui Stockhausen, trubadurul neantului şi spaimei.

XVII

Pentru ca muzica să devină din nou frumoasă, adică muzicală, compozitorul trebuie să redescopere bucuria

Dacă unui compozitor i-ar veni azi ideea să scrie o muzică a luminii victorioase, într-un limpede şi strălucitor Re major sau La major, s-ar vedea desigur ironizat de acei colegi ai săi cărora asemenea stări de spirit le par desuete, inactuale, după cum total perimată le apare utilitatea tonalităţii. Unei muzici a bucuriei i s-ar putea aduce reproşul — redutabil — că ar fi insensibilă la marile probleme ale epocii. Să jubilezi în plină vîltoare ? Unde este adevărul vieţii ?

I s-ar mai putea, de asemenea, aduce reproşul superficialităţii. Căci mai ales de la romantici încoace ne-am deprins să nu mai vedem adîncime decît în tristeţe, în izbucnirile explozive, în limbajul suprasaturat de disonanţe şi tensiuni prin care sînt sugerate imagini de coşmar, obsesii exasperante, prevestiri înfricoşătoare.

Au existat în veacul nostru şi muzicieni mari care au refuzat să se lase cotropiţi de puhoiul stărilor maladiv-pesimiste şi au rămas fii ai luminii (cu inerenta fidelitate faţă de tradiţiile tonale, în afara cărora lumina nu poate fi exprimată). Deşi mari — cum e bunăoară Poulenc —, în jurul lor s-a ţesut însă o urzeală a tăcerii, ca şi cînd fenomenul ar fi atît de nesemnificativ, încît nu merită să se vorbească despre el. Pe cine exprimă şi pe cine-l pot interesa melodiile transparente şi generoase ale celui ce a scris *Căprioarele* — acea muzică ingenuă şi solară — sau transfiguratul *Stabat mater* ? Ar trebui, cu alte cuvinte, să ne recunoaştem în urletele lui Wozzek, în incoerenţele delirante din *Microfonia* lui Stockhausen, în vacarmul percuţiei din *Ionizarea* lui Varèse.

Un compozitor de excepţională anvergură ca Prokofiev ne pune în faţa unei situaţii într-alt fel caracteristice. Era un muzician despre care se poate spune — cum este atît de rar cazul în secolul nostru — că venise pe lume cu vocaţia de cîntăreţ al bucuriei şi al luminii. El s-a străduit totuşi — probabil din teama de a nu fi unilateral — să-şi însuşească şi accentele

sumbre, turmentate ale muzicii expresioniste. Dar tocmai pe acest plan nu reuşeşte Prokofiev să fie convingător. El ne cucereşte atunci cînd rămîne credincios vocaţiei sale, permiţîndu-i să se desfăşoare nestingherită, ca în *Simfonia clasică* sau în sublimele tablouri lirice din *Romeo şi Julieta*.

De ce-i este atît de greu compozitorului — de mai bine de un secol — să scrie un final reuşit de simfonie ? Pentru că un asemenea final trebuie să aducă triumful bucuriei, iar după Brahms compozitorul n-a mai prea ştiut să se bucure într-un fel care să poarte pecetea autenticităţii. Finalurile sale victorioase vor fi mai totdeauna convenţionale. Marea lui specialitate şi chemare este aceea a tînguirii. Iar cînd instinctul său artistic refuză bucuria convenţională, nu-i rămîne decît să introducă finalul funebru, cum face Ceaikovski în *Patetica*.

Nu, nu este adevărat că o muzică a bucuriei ar intra în contrazicere cu vremurile pe care le trăim. Ar fi, dimpotrivă, răspunsul şi mesajul cel mai aşteptat de către oamenii prinşi în tulburătoarea vîltoare şi sincer doritori să primească un imbold puternic pentru a se bucura, căci bucuria — cea mare, cea pură, cea nobilă — verticalizează sufletul. În ea constă, de altfel, înainte de toate, misiunea muzicii. Fraza jeluitoare, minorul, îşi au raţiunea de existenţă ce derivă din afirmarea luminoasă, majoră, în care-şi află obîrşia şi a cărei supremaţie trebuie să o recunoască, dacă nu vor să se transforme în sinistră cobe. Din partea muzicianului, sensibilitatea modernă, atît de greu încercată, are nevoie de un sprijin moral — de acel impuls spre o altfel de viaţă — pe care numai stihia sunetului îl poate da. Negăsindu-l, ce va face ? Se va îndrepta — cum se şi întîmplă — spre preclasici şi clasici. Aşa s-a născut legenda spiritului tradiţionalist al publicului.

E momentul să-şi facă loc şi un alt mod de a înţelege datoria muzicianului faţă de epoca sa : acela care-l va determina să evoce nu numai (şi poate chiar nu atît) tumultul exterior al veacului, cît nevoia de lumină şi bucurie a contemporanilor, care trebuie să înfrunte demn acest tumult. Ar beneficia atunci nu numai cei ce ascultă, dar şi muzica însăşi, căci ceea ce a dus la schimonosirea ei actuală este tocmai stingerea bucuriei din sufletul celei mai surîzătoare dintre arte. Menţinerea mai departe a întunericului sub pretextul autenticităţii („aşa sînt, aşa scriu") e incompatibilă cu demnitatea Muzicii. Căci nimănui nu-i este îngăduit să transforme arta în autobiografie şi

confesiune, iar dacă totuşi o face, acest lucru constituie o gravă ilegalitate spirituală. E desigur mai comod şi mai simplu să te tînguieşti decît să fii încrezător şi radios. A regăsi izvoarele bucuriei presupune pentru muzician un efort de autodepăşire interioară pe care, cam de un secol, s-a dezobişnuit să-l facă. Aici însă, pe acest plan este adevărata profunzime, aceasta este zona valorilor perene. Vă amintiţi ce cîntă altista în partea a patra din *Simfonia III-a* de Mahler? „Omule, ascultă ce-ţi spune miezul adînc al nopţii. Cît de adîncă ţi-ar fi suferinţa, bucuria este şi mai adîncă decît ea. Suferinţa îţi spune: pieri! Dar bucuria ai vrea s-o păstrezi veşnic. Orice bucurie aspiră spre veşnicie!"

XVIII
Unde şi cum trebuie căutată „profunzimea" expresiei muzicale

Ce înseamnă o muzică profundă ? Căci, iată, atributul acesta este cu risipă acordat atîtor şi atîtor muzici al căror limbaj — dens, speculativ, contorsionat — opune rezistenţă înţelegerii şi a căror percepere este nu euforică, ci laborioasă. Într-adevăr, de cele mai multe ori, oamenii sînt înclinaţi să creadă că ceea ce are o înfăţişare complicată, labirintică, ermetică trebuie neapărat să ascundă abisuri de trăire şi înţelepciune. Să fie oare expresia impenetrabilă un semn al profunzimii ?

Din punctul de vedere al unei asemenea mentalităţi, Mozart ar trebui declarat cel mai superficial compozitor. Prin fluenţa şi transparenţa ei, expresia lui se dovedeşte a nu avea nimic comun cu felul curent în care este concepută profunzimea : se dăruieşte numaidecît sufletului care i se deschide, iar lipsa rafinamentului sau culturii muzicale nu este pentru ascultător o piedică în calea comuniunii cu ea, cu cel ce i se adresează prin ea. Dar tocmai aceasta este adevărata profunzime : a vorbi într-un mod atît de *esenţial-uman,* încît cele spuse să fie spontan şi fără efort acceptate de interlocutor ca adevăr nemijlocit al fiinţei sale celei mai intime. Adevărurile fundamentale sînt simple şi senine (cu tot eventualul lor dramatism) ca azurul cerului. Muzica lui Mozart ar părea superficială doar profesionistului cu auzul pervertit de sonorităţile schimonosite ale experimentalismului şi cu inima insensibilizată la ceea ce este adevăr spiritual şi esenţialitate umană. Dintr-o asemenea perspectivă, desigur o muzică va fi cu atît mai profundă cu cît va conţine mai multă patologie, inginerism şi matematică.

Simplitatea de tip mozartian are şi ea dificultăţile ei — şi încă ce dificultăţi ! —, dar ele nu sînt ale perceperii, ci ale lucrării pe care muzica o săvîrşeşte în adîncurile sufletului, dacă a fost reţinută acolo. Notaţi bine : dacă a fost reţinută. Iată un efort mult mai greu de realizat decît urmărirea unui discurs muzical abstract sau a unei desfăşurări sonore apocaliptice.

Mozart ne cucerește dintr-o dată nu pentru că e ușor de urmărit (cîți nu sînt ușor de urmărit !...), ci pentru că stabilește instantaneu și nemijlocit contactul cu cea mai abisală și cea mai universal-umană zonă a sufletului nostru, cu acea pace inalterabilă a străfundurilor la care, de obicei, nu putem ajunge prin propriile noastre mijloace. De aceea sîntem atît de fericiți cînd ascultăm celestele lui melodii. Marea problemă pe care ne-o pune însă Mozart este nu de a ne da seama de sublimul său mesaj — aceasta o poate face aproape oricine —, ci de a nu-l lăsa să fugă din noi, de a-l face să răsune permanent în tăcerea intimității noastre. Urmele pe care le lasă în noi o muzică sfredelitoare, angoasantă, nu trebuie reținute cu o asemenea grijă, căci ele nu se grăbesc să dispară. În cazul lor, dimpotrivă, trebuie să ne sforțăm întru a ne elibera de ele cît mai repede. Paradisiaca liniște mozartiană — deși o resimțeam ca pe un glas al propriilor noastre năzuinți, ignorate pînă atunci de noi — ne părăsește însă de cum s-au stins sonoritățile exterioare. Iar prin volatilizarea ei și odată reintrați în cotidian, ne simțim nu numai căzuți dintr-o condiție ideală, dar și înstrăinați de noi înșine, de adevărul nostru ființial cel mai adînc. Iată de ce înțelegerea lui Mozart doar *începe* prin urmărirea și fredonarea minunatelor lui melodii. Pentru ca să fie plenară, ea trebuie să continue prin strădania de a păstra în suflet spiritul muzicii lui, de a-l transforma într-un grăunte a cărui încolțire, creștere și înflorire s-o grădinărim cu cea mai încordată grijă. Este un efort pe lîngă care pălesc oboselile ce ne sînt impuse de muzicianul modern cînd ne obligă să descoperim — lăsîndu-ne maltratate auzul și sufletul — cifrul operei sale aparent-profunde.

Dar și aceste dificultăți sînt neînsemnate pe lîngă cele care urmează, dacă acest spirit s-a înrădăcinat în sufletul nostru. Căci atunci — și tocmai aceasta este înțelegerea adevărată a muzicii — ne simțim cuprinși de o irezistibilă dorință de *a trăi mozartian,* și această dorință intră într-un conflict din ce în ce mai dramatic cu tot ce este *antimozartian* în viața sufletului nostru, în gîndurile, idealurile, simțămintele și acțiunile noastre. „A-l trăda sau a nu-l trăda pe Mozart prin ceea ce devin lăuntric“ : în asemenea termeni se pune acum problema înțelegerii, iar la acest nivel psiho-spiritual lupta muzicianului sau melomanului este de cîteva ori mai aprigă decît atunci cînd se află în fața doar cu dificultăți de ordin tehnic, depășibile

prin exercițiu, răbdare, informație etc. Putem spune că pentru a ajunge să trăiască mozartian, îi este necesară o voință beethoveniană de a învinge obstacolele pe care stihiile inferioare i le pune în cale, precum și de o încredere în realitatea celor ce nu se văd, pe care numai Bach i-o poate da. Dar pentru ca această voință și această încredere să se fi putut constitui ca forțe spirituale, trebuie ca lui Beethoven și lui Bach să li se fi dat posibilitatea de a lucra în suflet așa cum am arătat în cazul lui Mozart, bineînțeles după felul fiecăruia.

Nu în complexitatea limbajului sau în pretențiile filosofice ostentative (căci și compozitorul poate mima abisalitate, precum Heidegger) trebuie căutată profunzimea muzicii, ci în nivelul la care se situează stratul psihic vizat de ea ; în caracterul forțelor sufletești pe care le punem în joc pentru a ne integra ființial și transformator mesajul ei. Tomurile cu sisteme de înțelepciune pe care le-am parcurs n-au făcut pentru securitatea mea interioară ceea ce a izbutit să facă acel elementar de simplu „Libera me Domine de morte eterna" din *Recviemul* lui Fauré. Uneori e suficient un cîntec pentru a te face să simți adierea eternității.

XIX
Despre ambițiile cosmice ale compozitorului modern și cosmicitatea reală a muzicii de odinioară

În pas cu atîtea și atîtea așa-zise „cuceriri" tehnico-științifice, pe care uneori le lasă chiar să gîndească în locul lui, compozitorul de azi ambiționează să fie și alături de cutezătorii exploratori ai Cosmosului. Mai ales aparatura electronică i-a dat posibilitatea să integreze universului muzical sonorități de neconceput, de nevisat pentru oricare din vechii maeștri. Atmosfera sugerată de ele e într-adevăr stranie. Te simți introdus în mijlocul unui freamăt, al unei imensități, al unui mister de un cu totul alt fel decît cel pe care l-ai cunoscut pînă acum. E un nou gen de exotism, adesea chiar agreabil urechii (cu toate pocniturile, păcăniturile, fîșîiturile, troznetele, exploziile, șuierăturile lui) și pe care îl calificăm spontan ca „interplanetar". Ușurința cu care muzicianul de azi realizează efecte „cosmice" în compozițiile sale este însă suspectă. Să-ți reușească după un atît de mic efort și așa de simplu ceea ce știința obține prin sforțări uriașe, dramatice și teribil de costisitoare ? — Iată ceva ce nu poate să nu ne dea de gîndit. Și gîndind, ne dăm seama că pretențiile cosmice ale compozitorului modern, în ciuda spectaculozității lor, nu sînt cu nimic mai consistente decît încercarea lui Puccini de a fi japonez în *Madame Butterfly* și chinez în *Turandot*. Nici Japonia, nici China nu s-ar fi putut desigur recunoaște în această muzică, eminamente europeană în ciuda vagilor aluzii pentatonice. Era însă oricum muzică, de o certă și uneori grandioasă frumusețe — atribut pe care nu și-l poate revendica inspirația electronizată a compozitorului contemporan de avangardă. Acesta nu se mai poate împiedica de o exigență atît de „minoră" cum e aceea ca muzica lui să fie frumoasă și să placă. Imperativul căruia îi dă el ascultare e mult mai „serios" : opera lui să fie un act de cunoaștere înaltă, sub egida marilor revelații ale științei. Și va împrumuta de la aceasta tot ce consideră el că-i trebuie pentru a face din sonorități o imagine a spațiilor pe care omul le străpunge fizic pentru prima oară. S-ar recunoaște însă Cosmosul

în montajul de pocnituri, păcănituri etc., cărora Varèse le-a dat numele de *Poem electronic*? (Ca să nu vorbesc de Ghiță Popîndău și alți colegi ai săi care fabrică industrial, la comandă, muzică de film și de scenă plină de fiorii misterelor galactice...)

Adevărul e acesta : nu *acum* devine cosmică muzica, datorită unor mașini ce i-au fost puse la dispoziție de tehnica modernă ; ea a fost cosmică înainte ca știința să poată măcar spera că într-o zi omul va ajunge să călătorească prin spații. De fapt ea a fost prima explorare a infinitului lumilor ; tot ce săvîrșește azi savantul modern calculînd traiectorii, construind aparate, lansînd sateliți, Bach a făcut-o în spirit cu două secole și jumătate în urmă. Cum așa ? — va exclama entuziastul limbajului „modern", „revoluționar" și acordat la „ultimele cuceriri" ale științei. Cu această tonalitate pe care încă Wagner, acum o sută de ani, simțea că a depășit-o ? Exact așa : cu acel „do major", care nu este un simplu procedeu de gramatică muzicală, cum lasă să se înțeleagă dascălii plictisiți, ci oglindirea muzical-microcosmică a legilor ce guvernează mișcările și relațiile macrocosmosului, acele mișcări și relații pe care le aveau în vedere cei ce vorbeau în străvechimi despre „muzica sferelor". Cele douăsprezece semitonuri ale totalului cromatic (adică tot materialul de care dispunea muzica pînă la legiferarea zgomotului brut sau prelucrat) exprimau cele douăsprezece constelații zodiacale ; gama heptatonică, grație căreia totalul cromatic căpăta un sens, era reflexul celor șapte planete care parcurg aceste constelații ; trisonul sau acordul celor trei sunete, bază a funcționalității și logicii tonal-armonice, răsfrîngea armoniosul joc, vital pentru noi, dintre Pămînt, Soare și Lună ; în fine, centrul tonal (sau modal), tonica, a fost pentru muzică ceea ce este Soarele pentru sistemul nostru heliocentric (dar, în același timp, și ceea ce era Pămîntul pentru cei vechi în cadrul sistemului geocentric ; căci și acesta își avea justețea lui : din punct de vedere fizic Soarele e în centrul Universului, însă din punct de vedere spiritual — Omul). Și apoi această minunată oglindire muzicală a armoniei sferelor a fost sfărîmată în numele unor pretinse revoluții sonore, care în fond erau doar vandalism rafinat. Posibilitatea muzicii de a evoca în mod real, intrinsec Cosmosul și de a ne da în felul acesta sentimentul participării la Marele Tot — această posibilitate a fost nimicită. Iar pentru ca ac-

ţiunea să se poată desfăşura cît mai nestingherită, şi-a luat ca paravan iluzia de „cosmicitate“ creată de pocniturile, troznetele, şuierăturile etc. ieşite din aceste jucării pentru oamenii mari, care sînt aparatele. Dacă nu e reală cosmicitate, ce este atunci ? Este materia în dezagregare şi explozie, este imnul de victorie al maşinii care a trecut peste sufletele noastre. Acesta este adevăratul sens al impresiei de „altă lume“, de straniu şi exotic pe care o dă falsa muzică cosmică de azi. Nimeni nu se întreabă de ce la sfîrşit de viaţă, după ce abolise tonalitatea, Schönberg scria articolul *„On revient toujours“* cu acea constatare plină de căinţă şi nostalgie : se mai pot spune multe lucruri în limba lui do major...

XX
Despre o anumită noapte și strălucirile ei înșelătoare

De cînd datează sentimentul nopţii în muzică ?

S-ar părea că de la *Sonata lunii,* adică din jur de 1800.

Căutînd cu două-trei decenii în urmă, constatăm că, atunci cînd se reclamă de la noapte, muzica n-are în fond nici o legătură de conţinut cu fenomenul cosmic al nopţii şi cu trăirile prilejuite de el sufletului sensibil. *Eine kleine Nachtmusik* a lui Mozart ne vorbeşte despre noapte tot atît cît ne dezvăluie *Wassermusik* a lui Haendel misterul apei...

Şi pentru muzică, aşadar, nu numai pentru poezie, tot autorul *Imnurilor către noapte* ar fi iniţiatorul sentimentului nocturn sau mai bine zis al viziunii nocturne a vieţii. Şi desigur că cel mai tulburător ecou muzical al lui Novalis va fi fost Chopin cu nocturnele sale...

Ce aducea absolut nou Novalis în lumea poeziei ? Nu atît noaptea ca eveniment natural, ca sumbră şi stranie mantie aşezată peste faţa lucrurilor, cît noaptea ca simbol al unei experienţe spirituale care se consumă la adîncimi ieşite din comun. Dar este tocmai ceea ce muzica dezvăluise cu secole înainte de venirea lui Novalis, în perioada cînd se închega limbajul ei polifonic. De la Leoninus şi Perotinus — contemporanii lui Meister Eckhart, ai şcolii din Chartres, ai misterioşilor „Rosenkreutzer" — şi pînă la Orlando Lasso şi Palestrina — contemporanii lui Rafael şi Juán de la Cruz — ea n-a încetat, deci vreme de vreo cinci secole, să evoce acea experienţă a nopţii pe care, după alte două secole, avea s-o cînte Novalis : conştiinţa adîncită contemplativ în propriul ei abis, în timp ce realităţile din jur sînt pentru ea ca înghiţite de noapte.

Preclasicismul, barocul, clasicismul reprezintă pentru muzică o progresivă risipire a *acestor* tenebre. Începe să se facă ziuă. Cu Haydn şi Mozart soarele e la zenit. Experienţa interioară descrisă de muzica acestor timpuri este aceea a sufletului care, de la contemplarea extaziată a propriilor sale adîncuri, se întoarce spre minunatul peisaj ce i se descoperă prin retra-

gerea întunericului, adică prin ridicarea interdicției de a se bucura de splendorile Pămîntului. Farmecul acestei muzici provine din candoarea încă nealterată cu care vechii maeștri admirau lumea scăldată în soare, o candoare în care mai supraviețuia acel sentiment al infinitului și al cosmicului, propriu etapei „nocturne".

Și în plină amiază strălucitoare a muzicii, iată-l pe Novalis cu exaltantul său elogiu al nopții. Se naște binecunoscutul curent. Numai că, acum, ceea ce exprimă Beethoven, Chopin, Liszt și ceilalți, este nu ceea ce dorea Novalis să sugereze făcînd din noapte un simbol, ci doar un „tablou". Neîndoios că *Nocturnele* lui Chopin sînt și ele, în felul lor, imnuri către noapte, dar n-au nimic comun cu muzica tainică ce susură în sufletul lui Novalis. Am resimțit aproape penibil distanța dintre cele două viziuni, pregătind pentru studenții Conservatorului o evocare a poeziei lui Novalis, pe care o concepusem desfășurîndu-se pe un fundal de muzică romantică : *Nocturnele* lui Chopin, ca, dealtfel, și *Sonata Lunii,* erau încîntătoare pasteluri, în vreme ce poezia pe care ar fi trebuit s-o învăluie în armoniile lor este una de cea mai pură esență. Sub influența directă a lui Novalis muzica este mai puțin apropiată de spiritul poeziei lui decît cu o jumătate de mileniu în urmă, cînd nici pianul, nici sonata și bineînțeles nici Novalis nu existau...

Dar ambițiile romantismului muzical sînt filosofice prin excelență. Se va purcede deci la o explorare a adîncurilor sentimentului nocturn, pe care muzicianul romantic îl vrea tot așa de incandescent cum sînt prometeicele și lucifericele sale elanuri. Ce a rezultat însă din această explorare ? Sentimentul demonic al nopții. Începutul îl face Berlioz cu *Noaptea de Sabat a vrăjitoarelor* din *Fantastica,* iar culminația o găsim la expresioniști, cărora noaptea li se înfățișează populată de sinistre spectre și profund ostilă omului. În monodrama *Așteptare* a lui Schönberg și în *Wozzeck*-ul lui Alban Berg noaptea a redevenit — e drept — simbol, dar exact la polul opus celui spre care tindea Novalis : simbolul prăbușirii interioare a omului, în al cărui suflet orice lumină s-a stins.

Era însă — involuntar — și simbolul celor ce se petreceau în sufletul unei anumite muzici — cea obsedată de radicalizarea limbajului —, în care se instala nu noaptea înstelată a romanticilor, care făcea să se deschidă ochiul lăuntric, ci una neagră, de coșmar. Este noaptea în care încearcă să înainteze

de mai bine de o jumătate de secol muzicianul cel fără scrupule şi nostalgii. Nu-l nelinişteşte cîtuşi de puţin că aştrii care luminau odinioară — şi mă gîndesc în primul rînd la grandioasele constelaţii reprezentate de şirul tonalităţilor — sînt acum aştri morţi pe cerul muzicii. Ce ne trebuiesc stele cînd avem neonul ? Şi recurseră la falsa strălucire a sistemelor arbitrare, a aparatelor şi maşinilor a căror lumină arată şi ea un drum, e adevărat, dar un drum pe care spectrele, departe de a fi alungate, au devenit şi mai înfricoşătoare. Miliardele de volţi ai electronismului muzical modern n-au — se vede — nici o putere asupra fantomelor, vrăjitoarelor şi altor umbre infernale, care, în plină lumină, îşi desfăşoară orgia mai spectaculos ca oricînd. Pentru ca să se risipească, e nevoie de o altă lumină şi de o altă noapte, acea lumină şi acea noapte care la Novalis una sînt. Deşi nu înţelegeau întru totul sensul celor ce se petreceau, intuiau totuşi o necesitate adîncă şi vitală a artei lor acei muzicieni din deceniul al treilea care lansaseră apelul : „Înapoi la Bach !"

XXI
Avangarda nu cunoaşte scrupule etice în ofensiva pe care a dezlănţuit-o

„El este omul acţiunii. El nu percepe viaţa prin prisma sentimentului şi nici a intelectului, ci aspiră exclusiv la dominaţie. Cu cît efort constant, cu cîtă neîndurare ştie să se folosească de această dominaţie ! Ce abil organizator este ! Nu-l tulbură nici un fel de îndoieli. El nu ştie ce este probitatea artistică, loialitatea, cavalerismul, el nu vrea să ştie că şi artiştii de altă factură trebuie să se bucure de posibilitatea de a se prezenta în faţa publicului. În general el nici nu-i ascultă pe cei care nu corespund ideilor sale preconcepute, înguste, despre contemporaneitate, şi îi reduce brutal la tăcere, îi distruge."

Aşa caracteriza Furtwängler în 1950 noul tip de compozitor ivit în Europa postbelică. Apărea într-adevăr şi tindea să se generalizeze o mentalitate componistică fără precedent : aceea pe care îmi închipui că un Salvador Dali şi-ar fi reprezentat-o simbolizînd artistul cu sufletul lui printr-un înger, din ale cărui imateriale seve sug cu nesaţ trei vampiri — organizatorul, comerciantul, stăpînul. Nu căutarea limbajului nou fusese cauza determinantă a acestei apariţii. Căci autorii aşa-zisei „revoluţii muzicale" a secolului, corifeii celei de a doua şcoli vieneze, aparţineau din punct de vedere etic marii rase a muzicianului dăruit în mod exclusiv idealului său, neahtiat de glorie şi funciar incapabil de acţiunile practice — astăzi de uz curent — care le-ar fi putut asigura succesul. Webern murea în 1945 total necunoscut, ucis de glonţul unui soldat american, iar după şase ani Schönberg se stingea în tristul său exil (tot american...), luptînd din greu cu mari lipsuri materiale. Atît unul, cît şi celălalt se aflaseră în imposibilitate de a-şi auzi cîntate cea mai mare parte a operelor lor. Ceea ce nu le-a întunecat seninătatea şi liniştea fundamentală, pentru ei esenţialul fiind nu recunoaşterea imediată, ci îndeplinirea misiunii, căreia i s-au dedicat cu o abnegaţie impresionantă chiar şi pentru cel ce nu le împărtăşeşte crezul.

Fenomenul semnalat de Furtwängler ţinea, aşadar, nu atît de evoluţia muzicală, cît de cea socială. Dacă ar fi să se scrie o istorie a marasmului muzical modern, ea ar trebui să înceapă nu cu „la început a fost atonalismul", ci cu „la început a fost setea fără scrupule de parvenire". Nici cea mai mică urmă de intoleranţă la promotorii atonalismului. Schönberg vorbea plin de căldură şi preţuire pînă şi despre Gershwin ! Cînd îşi făcu însă apariţia generaţia însetaţilor de putere şi glorie, aceştia puseră hrăpăreţ mîna pe ideile şcolii vieneze, le amplificară cu diabolică frenezie partea lor speculativă şi distructivă, şi se apucară să-şi organizeze ofensiva şi succesele cu o dexteritate de impresari pe care Schönberg şi Webern ar fi considerat-o incompatibilă cu demnitatea artistului. Lipsa lor de scrupule nu întîrzie să se manifeste chiar şi faţă de cei a căror moştenire artistică o acaparaseră : „Schönberg a murit !" îşi intitula Boulez articolul său — cu un prea evident oftat de uşurare, căci pentru tînărul furios din anii 50 Schönberg devenise reacţionarul propriei revoluţii. Cîţiva ani mai jurară pe celălalt, pe Webern, pînă cînd — atraşi de mirajele mult mai fascinante ale maşinăriilor, calculelor şi zgomotelor — se descotorosiră şi de acesta. Şi supuseră ceea ce mai rămăsese din muzică unor aşa-numite experimente, a căror raţiune — nici măcar ascunsă — fiecare şi-o formula pentru sine în felul acesta : „ce-aş mai putea născoci sau de unde aş mai putea lua (eufemism !) o idee, ca să-i pot întrece pe ceilalţi ?"

Supralicitarea senzaţionalului : iată legea după care se dezvoltă aşa-zisa muzică de avangardă, după al doilea război mondial. De ce ? Pentru că sloganul „épater le bourgeois" se dovedeşte cel mai eficace în dobîndirea faimei care să satisfacă setea de glorie şi voinţa de putere. Cîtă megalomanie în modul de a face propaganda ! Cînd reuşeşte să impună unei orchestre (bieţii orchestranţi ! cîţi le cunosc suferinţele tăcute ?!...) partitura pe care încă nu s-a uscat cerneala, compozitorul nu se mai mulţumeşte să anunţe, cu modestie, prima ei audiţie, ci vorbeşte din ce în ce mai frecvent despre „prima audiţie *mondială*" (sau *absolută*). Dar cîte asemenea prime audiţii mai sînt urmate şi de o a doua audiţie ? Gloria compozitorului de avangardă se construieşte pe un şir de dispariţii în neant. Cine mai vorbeşte azi despre *Polyphonie X* a lui Boulez pe care Antoine Goléa o compara, sub aspectul importanţei, cu simfonia *Eroica* ! ?

Ce-ai fi spus tu, Furtwängler, venerabile maestru al baghetei, incomparabil tălmăcitor al lui Beethoven şi Bruckner, asistînd la festivalurile de muzică modernă de mai tîrziu, în cadrul cărora i-ai fi văzut pe cei portretizaţi de tine în 1950, oficiind profanarea celei mai sacre dintre arte pe altarul negru al setei de glorie mondială, cu concursul generatoarelor, calculatoarelor, difuzoarelor ? Ai mai fi găsit oare cuvinte ? Nu, desigur, n-ai mai fi spus nimic. Împovărat de anii care şi aşa erau mulţi, nici măcar nu te-ai mai fi putut duce să dirijezi undeva ceea ce sufletul tău îţi spunea a fi singura, adevărata muzică. Asemenea lui Lear, nici n-ai mai fi ştiut încotro s-o apuci. Te-ai fi aşezat pe o piatră, cît mai departe de vacarmul puternicilor zilei, şi — cum se zice în *Matthäus-Passion* — ai fi plîns amarnic, amarnic...

XXII
Necesitatea curajului în creaţie şi metamorfozele lui de-a lungul timpurilor

Pe vremea lui Beethoven, a lui Schumann, a lui Wagner, curajul artistic se măsura după capacitatea compozitorului de a înfrunta dezaprobarea indignată sau batjocoritoare a publicului pe care trebuia să-l şocheze prin plusul de tensiune sonoră adus de limbajul operelor sale. Această continuă amplificare a aspectului disonantic şi violent al expresiei constituia un proces oarecum firesc: muzica făcea experienţa coborîrii în subteranele sufletului omenesc, unde întîlnea realităţi sumbre şi alarmante, pentru a căror sugerare se cereau noi agregate, ritmuri şi timbre, o lărgire a cadrului tonal. Faptul că această coborîre avea loc în numele adevărului, dădea muzicianului novator tăria de a suporta nerecunoaşterea sau oprobiul. Adevărul lui nu consta însă în negarea omului ideal, revelat de maeştrii Renaşterii, preclasicismului şi clasicismului, ci în năzuinţa de a evoca — pe fundalul acestei sublime imagini, spre care va privi totdeauna cu infinită nostalgie — suferinţele şi măreţia sufletului cuprins de zbucium faustic.

În această explorare a sa, muzica ajunse însă la hotarul unei zone în care trebuia să se abţină a se aventura. Sălăşluiau acolo forţe hidoase şi distructive, pe care *nu era în destinul şi în puterile ei să le înfrunte*. Atingerea acestui punct fu marcată de acel mod de gîndire muzicală pe care-l ilustra cu tragică grandoare opera lui Wagner *Tristan şi Isolda*. Compozitorul îşi obligă însă muza să treacă hotarul şi să pătrundă în acea lume, deşi îi presimţea satanismul. De acum înainte îl îmboldea nu curajul, căci acesta e totdeauna dublat de înţelepciune, ci *nesăbuinţa* — o nesăbuinţă generată de o foarte evidentă pierdere a frînelor interioare. Cum era de aşteptat, din încăierarea cu forţele pe care le trezise şi provocase, muzica ieşi desfigurată şi mortal rănită. Acum însă muzicianul nu mai făcea faţă indignărilor din jur graţie conştiinţei împăcate pe care i-o dădea altădată convingerea că acţionează în numele adevărului. Căci a-l înfăţişa pe om pradă instinctelor şi demenţei, dominat şi

terorizat de maşină, este un fals adevăr, care ne face să uităm cine sîntem în realitate. Ceea ce dădea muzicianului putere de a nu se lăsa abătut din drumul lui de către condamnarea cvasi-generală, erau de data aceasta dispreţul şi sfidarea. Un cinism din ce în ce mai puţin voalat îi însoţeşte, ca o sinistră umbră, nesăbuita înaintare în lumea antimuzicii.

După cel mai mare scandal cunoscut în istoria muzicii — acela pe care-l dezlănţuia în 1913 la Paris Stravinski cu *Sacre du printemps* —, începu însă o etapă foarte curioasă. Experienţele sonore cu caracter de aventură spectaculoasă şi riscantă încetară să mai fie apanajul unor pionieri temerari : începură a se generaliza ca mod normal de a fi al compozitorului. Înainte vreme acesta îşi făcea tot felul de probleme şi îşi simţea inima strînsă gîndindu-se la zguduirea pe care noutatea mesajului său o va produce în ascultător. „Ce crezi ? Se poate suporta aşa ceva ? Oare oamenii nu se vor sinucide după aceea ?" — îl întreba Mahler pe Bruno Walter în legătură cu *Cîntecul Pămîntului*. După scandalul din 1913, îngrijorarea care-l cuprinde din ce în ce mai mult pe compozitor e de cu totul altă natură şi s-ar putea formula cam aşa : „Nu e muzica mea prea blîndă şi tradiţională ? Găsit-am eu cele mai perfecţionate mijloace de biciuire a nervilor ?" De unde în trecut doar cîţiva îşi permiteau să inoveze, acum mai toată obştea compozitoricească vrea să revoluţioneze muzica, aproape fiecare vrea să inventeze un sistem. Şi, se înţelege, nimeni nu se mai scandalizează. Exprimările muzicale sînt mai senzaţionale ca oricînd, şi totuşi apariţia lor nu mai ţine de curaj şi nici măcar de nesăbuinţă. „A fi senzaţional" a devenit azi o chestiune de *conformism*.

Pentru ca muzica să iasă din impas şi să redevină forţă spirituală purificatoare, ea are nevoie de curajul compozitorului. Un curaj de calitatea morală a celui care-i însufleţea pe un Beethoven, un Schumann, un Wagner. Numai că în vremurile noastre — cînd muzica a ajuns să-şi îmbogăţească mijloacele de expresie pînă la a deveni mai mult putredă decît bogată — curajul acesta trebuie să se manifeste în direcţia simplificării, „despuierii", întoarcerii la surse. Va fi „erou al timpului nostru" compozitorul capabil să înfrunte opinia breslei, indignată de melodismul, tonalismul, omenescul, luminozitatea expresiei sale ; compozitorul ce va fi alungat pentru totdeauna aceste stafii care se numesc cu tot dinadinsul modernitate şi noutate, căci

marea artă vine dintr-o regiune spirituală unde nu acestea sînt problemele reale.

Dar Muzica are nevoie şi de curajul interpretului. Pînă mai ieri rezistînd pe poziţia fidelităţii faţă de adevărata muzică, el este pe punctul de a se lăsa dislocat şi a deveni conformist. Tot mai des interpretul acceptă să cînte ceea ce inimii sale îi repugnă. Îl pîndeşte pericolul depersonalizării, al transformării într-o unealtă. E speriat de concurenţa aleatorismului, maşinilor. Găsi-va el oare puterea să spună un veto categoric antimuzicii ?

Decisiv însă va fi curajul ascultătorului. Din ce în ce mai intimidat, acestuia a ajuns să-i fie teamă ca nu cumva, exprimîndu-şi sincer dorinţele şi repulsiile, să fie privit drept nepriceput, incult, insensibil etc. A făcut complexul diletantului, pe care pseudo-profesioniştii i-l speculează batjocoritor. Sfioasa lui tăcere este însă nu mai puţin vinovată decît conspiraţia dintre compozitorul fără scrupule şi interpretul aservit. Cînd nervii săi sînt sadic biciuiţi, trebuie să pună şi el mîna pe bici şi să aibe curajul de a alunga pe profanatori din templu.

XXIII

Francisc din Assisi, păsările şi Muzica

Cînd aducea — la sfîrşitul Andantelui din *Pastorala* — viersul păsărilor din pădure, Beethoven făcea să se audă un accent cu totul nou în muzică. Nu pentru că pînă atunci preocuparea pentru lumea necuvîntătoarelor ar fi fost străină compozitorilor. Dimpotrivă, întîlnim pe parcursul preclasicismului şi clasicismului nu puţine intenţii evocatoare de acest gen. Programul *Anotimpurilor* lui Vivaldi vorbeşte despre cîinele păstorului (a cărui prezenţă, ce-i drept, e greu să o detectăm în desfăşurarea şi suprapunerea melodiilor), Rameau şi-a intitulat un concert *Găina* (căreia Haydn avea să-i dedice chiar o simfonie) etc. Totdeauna însă necuvîntătorul inspirator sau dedicatar este prezent într-un mod abstract. De abia cu Beethoven se inserează el organic şi pregnant discursului melodic, imprimîndu-i forţă de sugestie şi culoare. Cînd asculţi *Găina* de Rameau, numai cunoscîndu-i titlul poţi atribui intonaţiilor sens ilustrativ, altminteri ai putea-o privi ca pe cea mai autentică muzică pură. Dar cînd Beethoven încheie „scena de lîngă rîu“ cu surprinzătoarele inflexiuni imitative ale flautului, oboiului şi clarinetului, nu ai nici cel mai mic dubiu că în acel pasaj au fost avute în vedere privighetoarea, prepeliţa şi cucul. E de altminteri ceea ce şi face ca interiorizarea la care ne constrînge cu blîndeţe această sublimă meditaţie simfonică, să ia sfîrşit şi să se lumineze într-un surîs.

Cît a fost de discutată şi mai ales de neînţeleasă această onomatopee beethoveniană! Cînd n-a apărut ca efect sonor ieftin (deoarece exterior şi ilustrativ), a fost privită — în cel mai bun caz — ca o simplă glumă muzicală. O asemenea neînţelegere nu ţine însă seama de ceea ce înseamnă pentru Beethoven contactul cu natura. „Un arbore mi-e mai drag decît un om“, spunea el. Şi e de presupus că păsărelele — graţie cărora dialogul său cu natura cîştiga în însufleţire — îi erau şi mai dragi decît arborii. Dacă — după ce compusese opere atît de serioase ca *Eroica*, *„a cincea“*, *Appassionata* —

punea instrumentele să intoneze ciripit de păsărele, şi încă într-un gen muzical atît de pretenţios cum e simfonia, era semnul unei intenţii mult mai profunde decît aceea a glumei. El considera aceste vietăţi demne de cea mai vibrantă şi mai generoasă simpatie din partea omului. Aducîndu-le în prim-planul unei expresii în care de atîta vreme punea cele mai grave şi mai elevate gînduri ale sale, Beethoven se înclina semnificativ în faţa acestor vietăţi al căror mesaj omul nu-l mai înţelege de mult, şi cu care — şi mai de mult — a încetat să fraternizeze.

De la Beethoven încoace, tot mai numeroşi au fost compozitorii înclinaţi să se inspire şi din „lumea celor care nu cuvîntă". Nu li s-a mai reproşat că, prin asemenea onomatopee, ar afecta puritatea şi nobleţea acestei arte a esenţelor care este muzica : treptat muzicologia s-a împăcat — vrînd-nevrînd — cu zoologia, a acceptat-o. A continuat însă să persiste prejudecata că imitarea muzicală a necuvîntătoarelor n-ar fi, din partea compozitorului, decît un joc, un amuzament — interpretare pe care un examen riguros al expresiei n-o confirmă aproape niciodată. Ba, adesea, reies chiar semnificaţii de-a dreptul opuse unei asemenea interpretări. Iată bunăoară *Carnavalul animalelor* de Saint-Saëns. Nici una din vietăţile evocate de el — inclusiv măgarul ! — nu este zugrăvită cu penelul caricaturistului. Ceea ce domină în tablourile lui muzicale este o simpatie a cărei gamă se întinde de la duioşie la admiraţie. Există într-adevăr şi două tablouri caricaturale, numai că acestea sînt inspirate de lumea celor „care cuvîntă" : unul se numeşte *Pianiştii* iar celălalt, *Fosilele,* ne introduce printre cîntăreţii de operă. Prin imaginile sale sonore, Saint-Saëns spune : mi-e mai drag să ascult muzica tăcută a peştilor din acvariu decît ruladele stridente ale Rosinei din *Bărbierul...*

Pe cît este de absolut orientalul în afecţiunea şi respectul ce poartă animalelor, uneori pînă la a le îngriji mai mult decît pe om, pe atît este de insensibil europeanul la raţiunea superioară de existenţă şi viaţă interioară a animalului. Nu generalizez, se va vedea îndată — dar comună şi tipică ne este o incapacitate de a comunica sufleteşte cu necuvîntătoarele, incapacitate căreia abatoarele şi carnivorismul îi dau o tentă sinistră, ce pune sub semnul întrebării toate veleităţile civilizaţiei de tip european. Unei asemenea mentalităţi desigur că onomatopeele muzicale animaliere îi vor părea o simplă glumă.

Fiecare înţelege muzica pe măsura filosofiei şi umanităţii lui, luînd din ea atît cît îi permit acestea.

Există însă în Europa şi o altă tradiţie, ale cărei obîrşii le putem detecta în nemaipomenita pricepere a lui Francisc din Assisi, în secolul XIII, de a sta de vorbă cu păsările, de a fraterniza cu ele în chipul cel mai gingaş. Iar Antonio din Padova, cu un secol înainte, a rămas celebru şi prin dialogurile sale cu peştii (evocate de Mahler în *Scherzo*-ul *Simfoniei a doua)*. Deşi niciodată majoritară, această tradiţie s-a păstrat totuşi permanent vie în Europa, ajungînd să aibe exponenţi de anvergura culturală a lui Tolstoi, Shaw, Schweitzer. Muzica e însă, desigur, înainte-mergătoarea celor ce-şi propun azi să-l vindece pe om de cruzimea cu care-şi tratează fraţii necuvîntători. Cînd asculţi *Păsările* lui Respighi, „concertul în luncă" din *Sonata a treia* pentru vioară a lui Enescu, *Trezirea păsărilor* a lui Messiaen şi altele multe, ai sentimentul că prin aceşti prieteni inspiraţi ai păsărilor vorbeşte spiritul uimitorului Francisc din Assisi.

XXIV
Ce semnifică producţia sonoră elaborată cu ajutorul maşinii sau în spiritul ei

Iată, s-a împlinit un sfert de veac de cînd, prin experienţele rudimentare şi diletante ale unui inginer francez, a pătruns în muzica europeană ideea maşinii ca instrument de lucru şi expresie al compozitorului. Cei mai mulţi dintre muzicienii de seamă ai timpului n-au luat-o în serios. În cel mai bun caz (cum s-a întîmplat cu Honegger sau Messiaen, autori ai unor cu totul nesemnificative „studii" de muzică concretă sau electronică) au încercat şi ei marea cu degetul şi, desigur spre uimirea şi ruşinarea lor, au dat imediat de fund, ceea ce i-a făcut să se retragă fără ezitare din rîndurile experimentatorilor cărora invenţia maşinii le apărea ca cea mai revoluţionară şi de perspectivă inovaţie din cîte cunoscuse muzica europeană în istoria ei de un mileniu. Nici măcar tinerii şefi — cu mentalitate foarte iconoclastă — ai avangărzii nu s-au lăsat cu toţii posedaţi de noul miraj : Boulez, bunăoară, după cîteva experienţe edificatoare, a dezertat şi el foarte repede din tabăra „bruitiştilor". Ei bine, în ciuda modului răspicat şi amplu în care a fost subliniată inconsistenţa artistică a aşa-zisei muzici produse cu ajutorul aparatelor electronice, aceasta n-a încetat să cîştige teren şi să se constituie într-o forţă. A avea posibilitatea de a lucra într-un laborator tinde să devină pentru compozitor o necesitate mai acută decît cea pe care, cu un limbaj „învechit", predecesorii săi o numeau „inspiraţie". La ce bun să aştepte această musafiră capricioasă şi incertă, cînd calculatoarele îi stau la dispoziţie pentru a-i indica infailibil şi în orice clipă cele ce trebuie să spună ? Denigrarea inspiraţiei ca noţiune „neştiinţifică" fusese începută încă din anii '30 de către răposatul Stravinski, căruia pînă şi conceptul de artist îi părea suspect, locul lui trebuind să fie luat — zicea el — de către ideea de artizan sau inventator. Mai rapid decît şi-ar fi imaginat autorul *Poeticii muzicale*, principiul calculului şi organizării raţional-tehnice se impuse generaţiilor mai tinere de compozitori cu o irezistibilă şi semnificativă putere de fascinaţie. A se iniţia

în logica matematică deveni pentru ei mai important decît a lăsa o idee muzicală să se pîrguiască în tăcerea interioară, iar mînuirea aparaturii electronice — mai prețioasă decît arta gîndirii orchestrale. Mai ales sub aspectul acesteia din urmă ei se arată straniu atrași să fie mai degrabă la nivelul mașinismului contemporan, decît la acela al artei orchestrale de la mijlocul secolului trecut cu care extravaganțele de limbaj ale unui Stockhausen sau Xenakis nu suferă — artisticește — nici o comparație. Căci ce reprezintă — uman și muzical vorbind — această producție sonoră elaborată cu ajutorul mașinii sau în spiritul ei ? Imaginea unui univers subuman, incompatibil nu numai cu necesitățile unui suflet normal, dar și cu ideea de muzică, în a cărei sferă de expresie nu pot din capul locului să intre stările ce țin de existența fără lumină și fără iubire. Că asemenea producții au o valoare documentară, că ele sînt o cronică „fidelă" a unui anumit marasm contemporan, nu încape îndoială. Își îndeplinesc însă această funcție nu ca muzică, ci ca antimuzică.

Profesînd — declarativ — mai totdeauna crezuri umaniste, compozitorii porniți să revoluționeze limbajul s-au apropiat de mașini, convinși că ele vor fi doar un instrument în mîna lor, pe care-l vor guverna ca pe fagot sau contrabas. Apropierea lor a avut însă loc nu sub semnul înțelepciunii, ci al entuziasmului infantil pentru jucărie : să ne amuzăm, să epatăm, să supralicităm ! Au crezut că vor face din mașini un instrument, și au devenit ei, pe nesimțite, instrumente. Căci compozitorul modern care a înlocuit inspirația, melodia, tonalitatea cu laboratorul, zgomotul și calculul, s-a înstrăinat de el însuși, transformîndu-se în rotița sau șurubul unui drăcesc mecanism de anvergură planetară : mecanismul al cărui uruit pătrunde din ce în ce mai adînc — în mod nepermis și primejdios — în încăperile sufletului omenesc și implicit al artei, care trebuie să exprime omul în ce are el mai pur-uman și deci mai *nemașinal.* Ceea ce a realizat știința și tehnica modernă este într-adevăr grandios. Dar aceste realizări rămîn grandioase numai pe terenul unde au apărut, adică acela al civilizației și tehnicii materiale. Transportate în domeniul sufletului omenesc și al expresiei artistice — unde acționează cu totul alte legi —, ele devin de-a dreptul monstruoase. Mașina în compoziția muzicală neagă Omul, neagă Spiritul, neagă Muzica.

XXV
Pentru ce era Mozart preferatul lui Einstein

Vîntul unui intelectualism rece suflă de mai multe decenii asupra muzicii europene. Ambiţia compozitorului pare să fie aceea de a face din arta sa expresia unei gîndiri speculative, care să se impună într-un mod atît de absolut discursului muzical încît pînă şi cele mai mici unităţi ale lui să poarte amprenta intelectului lucid şi organizator. Acest fel de a concepe actul creator este o declaraţie de adeziune la mentalitatea ştiinţifică a epocii. Apelul din ce în ce mai frecvent făcut de compozitor la realizările tehnico-ştiinţifice de ultimă oră, mai ales în domeniul electromagnetic, ale cărui mijloace iau o parte din ce în ce mai activă în procesul componistic, dă — de cîtva timp — un caracter frenetic, iar uneori chiar furios, acestei adeziuni.

Dacă am gîndi în spiritul unei logici care să-şi scoată premisele din postulatele pe care le ia muzicianul modern ca punct de pornire, ar urma să considerăm că felul său de a concepe muzica trebuie să găsească cea mai bună primire la omul de ştiinţă al zilelor noastre şi în genere la intelectualul influenţat de scientismul modern şi de conceptele lui. Cum să nu primească ei bine o muzică în care îşi pot contempla ca într-o oglindă pasiunea pentru formulă, pentru rigoare, pentru exactitate, pentru maşină ? Şi iată că totuşi intelectualul epocii noastre, de la cercetătorul modest la savantul revoluţionar, nu spre această muzică se îndreaptă cînd vrea să se odihnească de absorbanta lui îndeletnicire, care sufleteşte este şi atît de nehrănitoare. Muzicianul modern îşi declară la tot pasul adeziunea sa la ştiinţa modernă ; nu-mi amintesc să fi întîlnit în confesiunile oamenilor de ştiinţă ai timpului nostru o singură declaraţie de adeziune la estetica acelor contemporani ai lor, care au introdus calculul probabilităţilor şi calculatoarele electronice în domeniul prin excelenţă al muzelor. Continuă să-şi păstreze actualitatea şi tipicitatea clasica opţiune a lui Einstein : acesta alesese ca mîngîietor muzical al sufletului său nu pe

descoperitorul „noii dimensiuni“ a limbajului muzical, adică al dodecafoniei, ci pe un compozitor care, pe lîngă că reprezenta vremurile cînd oamenii nici nu visau încă trenul sau telefonul, era cu totul în afara preocupărilor ştiinţifice ale timpului său ; nu spre Schönberg se îndrepta privirea lui Einstein (deşi erau atîtea puncte comune între ei, pînă şi în ceea ce priveşte destinul), ci spre Mozart.

E destul de uşor să ne explicăm de ce intelectualul modern nu se simte îmboldit spre muzica scrisă „revoluţionar“ şi „ştiinţific“, deşi aceasta este, incontestabil, o oglindă a lui. Nu-i place să se privească în această oglindă deoarece, atunci cînd se îndreaptă spre muzică, o face tocmai pentru a ieşi de sub acţiunea intelectului analitic, combinatoriu, speculativ. De ce să-l frecventeze pe Xenakis sau pe Stockhausen ? Pentru a-şi adînci încă şi mai dramatic acest sentiment al absurdului existenţial, care însoţeşte ca o umbră fanatismul tehnico-ştiinţific al unei anumite mentalităţi moderne ? N-are deloc trebuinţă de aşa ceva. Omenescul pur din el — cît a mai rămas — îl dirijează, cu forţa şi siguranţa instinctului, spre valorile ale căror efluvii spirituale pot lumina şi încălzi acele facultăţi ale interiorităţii sale pe care pasiunea oarbă pentru formule, calcul şi maşini le lasă în întuneric şi frig. Mai mult sau mai puţin conştient, el simte nevoia vitală de a plonja — dacă ne putem exprima aşa — într-o cu totul altfel de trăire decît în aceea pe care i-o prilejuieşte examenul intelectual rece : o trăire eliberată din captivitatea intelectualismului îngust şi avîntată, cu aripile pe care muzica le face miraculos să crească, spre înălţimile reconfortante ale intuiţiei pure, contemplării, extazului. Un asemenea zbor are urmări adînc binefăcătoare pentru sufletul obosit după îndelungile lui zăboviri printre conceptele şi lucrurile neînsufleţite. Şi e un paradox ce trebuie să ne dea mult de gîndit, acela că nu muzica în care se reflectă epoca avionului cu reacţie, a rachetelor şi aventurilor interplanetare favorizează un asemenea zbor, ci muzica scrisă cu modestele mijloace ale epocii poştalionului...

XXVI
Cum făcea matematică Bach în operele sale şi cum înţelege Xenakis matematica muzicală

„Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi". Adică : „Muzica este exerciţiul ascuns de aritmetică al sufletului care nu ştie să numere". Aşa definea muzica Leibniz, contemporanul lui Bach. Definiţie ce s-ar părea că sună foarte actual în vremurile noastre, cînd muzicianul de avangardă tinde să facă tot mai mult din matematici un factor esenţial al procesului componistic. Şi totuşi, actualitatea definiţiei leibniziene e numai aparentă. Căci înţeleptul german se gîndea la o aritmetică *infuză* a sufletului, exercitată adică spontan şi fără premeditare, în virtutea unor legi psihice foarte adînci, care, lăsate să se manifeste liber, o fac sub semnul unei logici matematice. Adică exact ce avea în vedere Enescu spunînd despre compozitor că „este un matematician, sau mai bine zis spiritul matematic îl stăpîneşte întocmai inteligenţei infuze". *Infuz* însemnînd ceea ce, în ordinea spirituală, e posedat de om fără a fi fost dobîndit prin studiu sau prin experienţă. Un fel de apriorism, deci.

Or, de mai bine de o jumătate de secol, compozitorul nu se mai mulţumeşte să lase matematica existenţială să vorbească *de la sine* prin sufletul care se exprimă cu ingenuitate şi căldură ; el ambiţionează să devină posesorul şi mînuitorul conştient al acestei matematici, să-i imprime propria lui voinţă, să facă din ea — în sensul dorit de el — forţa motrice a dezvoltării limbajului muzical. Dar matematizîndu-şi în felul acesta procesul de creaţie, compozitorul cu ambiţii ştiinţifice a alungat ingenuitatea şi căldura fără de care muzica nu mai răspunde veritabilei sale destinaţii. Esenţială în definiţia lui Leibniz este nu relevarea raportului dintre muzică şi aritmetică, ci precizarea faptului că, deşi se comportă matematic, sufletul muzicii *nu ştie să numere*. Iată, precis demarcată, graniţa dintre matematică şi muzică : da, matematica este consubstanţială muzicii, dar îşi îndeplineşte rolul ei de forţă organizatoare numai atîta vreme cît este lăsată s-o facă singură iar compo-

zitorul rămîne cu modestie în făgaşul care i-a fost hărăzit — acela de mesager, de cîntăreţ, de sacerdot (ceea ce e deja enorm); transportată din zona ei abisală în acest făgaş componistic, matematica se transformă în contrariul a ceea ce trebuie să fie pentru muzică: din forţă organizatoare devine declanşatoare de haos. Cînd matematizarea muzicii este urmărită *à outrance*, rezultatele sonor-artistice nu numai că se depărtează de ordinea şi echilibrul pe care le presupune spiritul matematic, dar capătă — artisticeşte şi omeneşte vorbind — înfăţişarea cea mai ilogică, cea mai aberantă. Desigur, muzica „stocastică" a acestui fost inginer şi arhitect (dealtfel strălucit) care este Yannis Xenakis — *Pythopracta, Diamorfoze, Acchoripsis* etc. — stă pe o bază matematică de granit (calculul probabilităţilor), dar, vai, ce folos, dacă în timpul ascultării ei nu pot face uz — şi cine ar putea? — de modestele-mi aptitudini şi cunoştinţe de ordin matematic! Căci muzica se adresează cu totul *altor* forţe şi realităţi din om, cărora ceea ce este conceput sub semnul premeditării matematico-ştiinţifice le apare ca plăsmuire monstruoasă şi ostilă umanului din om. Xenakis ar fi putut deveni un autentic muzician dacă ar fi uitat că a fost inginer şi arhitect. El a preferat însă — şi eroarea aceasta tinde să se generalizeze într-un mod asemănător — introducerea spiritului ingineresc-combinatoriu în domeniul ingenuităţii şi căldurii, adică acolo unde îşi are reşedinţa sufletul muzicii, care, în felul acesta, a fost alungat din propria sa casă.

Şi venindu-ne în fire după ce vacarmul sonorităţilor matematizante ale lui Xenakis a încetat, gîndul ni se îndreaptă cu speranţă şi veneraţie către acel incomparabil maestru care, nedînd nici cel mai mic semn de pricepere fie chiar şi în ce priveşte tabla înmulţirii, este cel mai mare matematician al muzicii. Căci, într-adevăr, o fugă pentru orgă, *Clavecinul bine temperat* sau *Ofranda muzicală* sînt *pentru toţi* o magnifică demonstraţie a matematicilor ca esenţă profundă a muzicii, în al cărei sanctuar însă Bach a avut evlavia de a nu intra. El rămîne modelul — nedepăşit pînă acum — al sufletului care, tocmai păstrîndu-şi candoarea şi puritatea de copil, permite ordinii matematice a Universului să se exprime prin intermediul lui într-un fel omeneşte convingător. Gîndirea lui Bach — iar nu gîndirea avangărzii obsedată de matematici — este aceea care ilustrează definiţia leibniziană a muzicii. Printre moderni,

unul dintre foarte puţinii care au înţeles just raportul celor două domenii a fost Enescu : „Este adevărat că muzica este înrudită cu matematica. Dar marii compozitori n-au fost matematicieni ; sau, dacă vrei, au fost, dar în mod inconştient. Geniul lui Bach a simţit corelaţia superioară între părţile constitutive ale operelor lui. Opera acestuia poate exprima, fireşte, raporturi şi proporţii matematice, dar Bach n-a ajuns la ele pe cale deductivă, logică. El nu avea timp să se dedea unor exerciţii logice. Năvala sentimentelor, efervescenţa ideilor se organizau de la sine în forme estetice, simetrice, dar nu sub controlul tiranic al principiilor ştiinţific-matematice."

Deosebirea dintre Bach şi Xenakis constă, printre altele, în aceea că primul vorbeşte *omeneşte* convingător despre ordinea matematică a lumii, în timp ce al doilea (şi ca el atîţia alţii) vrea să o facă într-un mod *ştiinţificeşte* convingător. Universal-omenescul lui Bach îi cuprinde şi pe savanţi, dar scientismul matematizant se adresează numai savanţilor. Mă întreb, însă, dacă aceştia simt realmente o bucurie în faţa experienţelor de sonorizare a gîndirii matematice. Căci, înainte de a fi mînuitor al formulelor — şi mai presus de asta —, savantul este un om, un suflet năzuitor. Şi de obicei el tinde — cu un bun-simţ pe care muzicienii sînt azi pe cale să-l piardă — spre ceea ce, în artă, este expresia omenescului pur şi fundamental. Sînt convins că între Bach şi Xenakis, un spirit ca acela al lui Moisil ar opta pentru cel ce nu-i este nici contemporan, nici coleg. Dar o va face — îndrăznesc să presupun — tocmai pentru că-l simte pe Bach, într-un sens mult mai profund, ca pe un adevărat contemporan şi coleg.

XXVII
Ce a însemnat pentru evoluția muzicii descoperirea făcută de doctorul Freud

„E suficient să ridicăm numai puţin strălucitoarea noastră lanternă freudiană, pentru ca fenomenele muzicale... să capete un relief nou"

(ANDRÉ MICHEL: *Psychanalyse de la musique*, Paris, P.U.F.)

Înainte de a fi Freud, fusese marchizul de Sade. Acesta era contemporanul — şi o vreme chiar partizanul — revoluţionarilor de la 1789. Îl putem considera drept primul teoretician (şi, vai, nu numai teoretician...) al omului ca fiinţă al cărei miez e sumbru, instinctual şi pervers. În viaţa sa personală, Rousseau — care tot pe atunci trăia — nu ezita să pună în practică unele idei ale lui Sade, dar ca filosof înţelegea să afirme răspicat o concepţie net opusă : esenţa omului e curată şi bună, mediul e cel care-l corupe. Şi o făcea nu numai conceptual, ca autor al lui *Émile* sau al *Contractului social*, dar şi artistic, ca muzician ale cărui compoziţii, fără a fi făcut epocă în istoria muzicii, rămîn totuşi ca o mărturie a credinţei lui în puritatea funciară a omului. E semnificativă această prezenţă a muzicii în preocupările unuia din marii apărători ai neprihănirii noastre esenţiale. Căci pe tot parcursul secolului următor — cînd tendinţele ieşite prima oară la iveală prin destinul şi opera marchizului de Sade nu încetau să se amplifice — muzica s-a manifestat ca principala apărătoare a omului pur. Fervoarea pledoariei ei era de asemenea crescîndă şi culmina, spre sfîrşit de secol, cu acele apoteozări ale frumuseţii spirituale a omului, care sînt *Parsifal*-ul wagnerian, simfoniile lui Bruckner şi Mahler, opera lui Franck şi Fauré. Obiectivitatea ne obligă însă să recunoaştem că şi în sufletul muzicii se strecurase — odată cu *Tristan* — ceva din sumbra şi agresiva instinctualitate pe care o vestise ca profet al iadului cel ce — dintr-o

perversă admirație — fusese supranumit „divinul marchiz". Wagner și-a dat însă seama de primejdie și, părăsind falsele profunzimi ale pasionalității furibunde, a descins spre adîncurile, cu adevărat originare și ființiale, ale lumii *Graalului.* Dar iată că, tocmai atunci cînd muzica glorifica mai exaltat ca oricînd măreția omului, se auzi strigătul ahrimanic al doctorului Sigmund Freud : „Stingeți luminile, căci sînt toate minciuni. Omul este înainte de toate instinctualitate obscură. Libido se numește forța dominantă din el. Cu ea vine pe lume, ba o are chiar înainte de a se ivi. Încă din pîntecele mamei sale el tinde să se împreune cu aceasta și să-și ucidă tatăl. În fiecare din noi trăiește un Oedip. Eul superior n-are nici o putere în fața teribilelor stihii ce se ridică din inconștient." Și un curent infernal se dezlănțui în viața intelectuală și socială a Occidentului, un curent căruia muzica ar fi continuat să-i facă vitejește față, dacă nu s-ar fi produs ceea ce aș numi „marea trădare". Într-adevăr, Arnold Schönberg — care a dat lovitura de grație sistemului tonal — a acționat pe tărîmul muzicii ca exponent al aceleiași direcții spirituale în numele căreia se ivise Freud. De la el încoace, muzica (în măsura în care a fost cultivată după directivele lui) n-a mai spus : „Omul este o ființă a luminii", ci : „Omul este o ființă a întunericului". Cu *Așteptare* și *Pierrot lunaire* pătrunseră în ea apelurile și pornirile provenite din zonele mocirloase ale ființei, din smîrcurile care se formaseră în ea pe parcursul unei evoluții tot mai grav deviate, dar care nu fuseseră totdeauna acolo și mai ales nu reprezentau esența reală a omului (cum încearcă să ne convingă „teoria psihanalitică"). Asistăm, de peste o jumătate de secol, nu la o simplă modificare a limbajului muzical : s-a schimbat însăși funcția muzicii, căci dacă pînă la Schönberg ea era menită să întrețină în noi încrederea în măreția spirituală a omului, de la Schönberg încoace ea vrea să ne facă să credem că omul este funciar o cloacă. O cloacă în care instinctualitatea se manifestă în forme infinite, atrăgînd în nebuneasca ei streche și intelectul, devenit slujitor al fricilor, violențelor, obsesiilor. Pentru ca această nouă funcție să pară cît mai solid întemeiată, cît mai respectabilă, s-a pornit la reconsiderarea psihanalitică a trecutului, reconsiderare călăuzită de această megalomană idee : tot ce a fost pînă la noi, ne-a vestit pe noi. „Bach e primul

compozitor dodecafonic“, vor spune şi Schönberg şi Webern, cărora comentatorii psihanalişti le-au susţinut pretenţia descoperind în opera lui Bach tot felul de variante ale complexului oedipian.

A explica fenomenele creativităţii prin imbolduri dintre cele mai inavuabile, pornite din straturi neguroase ale psihicului individual şi colectiv, este o tendinţă din ce în ce mai acaparantă în cercetarea artei. Impresia de profunzime a unei asemenea viziuni e o amăgire. E vorba numai de insensibilizarea unei anumite mentalităţi la cauzele superioare ale creaţiei, după ce s-a insensibilizat la raţiunile superioare de existenţă ale omului.

XXVIII
Ce a avut de cîştigat forma muzicală prin fecundarea ei de către spiritul literar

Aproape că nu este muzician în a cărui conştiinţă creatoare să nu se înfrunte — cu variabilă violenţă — atracţia spre literatură şi fuga de literatură. În virtutea unei străvechi tradiţii, el nu se poate concepe izolat de ceea ce face confratele său scriitorul, ale cărui evocări l-au stimulat dintotdeauna. O altă tradiţie, însă, nu mai puţin străveche, ni-l înfăţişează pe compozitor preocupat să păstreze cît mai nealterată puritatea specifică a artei sale, să asigure un caracter riguros muzical logicii interioare, structurilor prin care se exprimă. În sufletul muzicianului de astăzi aceste tendinţe coexistă în mod dilematic şi dramatic. Ar vrea cu toată sinceritatea să deschidă larg porţile, pentru ca în sublima, eterata împărăţie a muzicii să intre literatura cea plină de sugestii atît de ademenitoare. Dar el este nu mai puţin sincer cînd se simte îmboldit să închidă şi să zăvorească această poartă, în sufletul lui încolţind atunci teama că orice intruziune literară ameninţă autonomia muzicii.

Dilema este relativ recentă. Ea nu exista pe vremea lui Bach, Haendel sau Mozart, cu toate că şi aceştia făceau din plin apel la literatură. Ea a început a se contura abia spre mijlocul perioadei romantice, adică pe la jumătatea secolului trecut, cînd muzicianul a întreprins o acţiune cu adevărat revoluţionară : aceea de a-şi deriva structurile din logica literară. Pînă la Beethoven, o asemenea viziune componistică era de neconceput. N-au existat pînă atunci situaţii de subordonare a muzicii faţă de literatură. Chiar recurgînd la subiecte literare, la versuri, ea rămînea suverană, dătătoare de ton. Cea mai mare concesie pe care o putea face compozitorul confratelui său, era să îngroaşe descriptiv-onomatopeic o frază muzicală, cum fac uneori — cu totul episodic şi foarte discret — Bach, în cantate, Mozart în operele sale, Haydn, în *Anotimpurile* şi *Creaţiunea*. Unul din cele mai paradoxale aspecte ale emancipării pe care o iniţia muzicianul romantic, era renunţarea de

bună voie la libertatea de pînă atunci, pentru ca felul său de a se exprima să se modeleze de acum înainte după cerinţele literaturii, această literaturizare urmînd să se realizeze nu numai pe planul microstructurilor, dar şi pe cel al macrostructurilor muzicale. Renunţa la această libertate profund încrezător în ceea ce aveau să cîştige expresia muzicală, forma muzicală prin fecundarea lor de către spiritul literar.

Într-adevăr, un belşug de fascinante splendori sonore inundă muzica din momentul cînd ea nu-şi mai revendică suveranitatea absolută. Ascuţindu-şi necontenit ingeniozitatea întru ilustrarea muzicală a modului literar de gîndire, compozitorul imprimă discursului sonor diversitate şi contrast, culoare şi pitoresc. Arhitecturarea formei se diferenţie şi se amplifică la nesfîrşit, se iviră noi tipuri de melodie, cu precumpănirea celui abrupt şi contorsionat, limbajul armonic se îmbogăţi asemenea unui fluviu ale cărui ape cresc şi se pregătesc să debordeze, apărură noi instrumente, noi timbre şi combinaţii timbrale, orchestra se dilată ciclopic, iar în sînul ei percuţia începu să joace un rol din ce în ce mai tulburător. Într-un cuvînt, prin toate cele ce se petreceau în lumea ei, muzica părea să treacă printr-o grandioasă renaştere. Pentru romantici era în afara oricărei îndoieli că starea dinaintea lor, cu toată perfecţiunea ei artistică, însemna un impas. Deja Beethoven, după cîteva gesturi politicoase faţă de Haydn — acest ultim mohican al clasicismului şi îndrumătorul primilor săi paşi —, îi întorsese spatele într-un fel destul de inelegant. Despărţirea sa sufletească de trecut era atît de mare, încît — cu toată generozitatea ce-l caracteriza — nu-i putu acorda lui Haydn nici măcar omeneasca mîngîiere de care bătrîneţea neputincioasă a acestuia avea nevoie. Pe de altă parte, Haydn privea cu mare îngrijorare evoluţia fostului său discipol. Ascultînd primele opere în care Beethoven îşi afirma dorinţa sa de emancipare, avea senzaţia că se află în faţa unui compozitor cu mai multe suflete, cu mai multe capete...

Într-adevăr, cel care deschisese primul porţile muzicii pentru ca să pătrundă — şi nu oricum, ci triumfal — literatura, fusese Beethoven. Îndrăzneală formidabilă, fără precedent, aceea de a ridica pe templul sacrosanctei simfonii clasice un monument în cinstea zeităţii căreia niciodată strămoşii nu i se închinaseră ! Căci aceasta era semnificaţia vocilor, corurilor care făceau ca formele muzicale pure să se împletească în mod spec-

taculos cu ceea ce îi sugerau compozitorului versurile lui Schiller. Succesul *Simfoniei a noua* a fost din capul locului grandios şi el se datoreşte într-o mare măsură tocmai forţei electrizante pe care o căpăta muzica prin impregnarea ei de spirit literar. Un oratoriu de Bach sau de Haendel n-ar fi putut avea, şi nu au nici azi, un asemenea efect. Mai trebuia, oare, dovedit că, unindu-se *intim* cu gîndirea poetului sau a dramaturgului, muzica — deşi încetează să fie ea însăşi — nu are decît de cîştigat ? Romantismul muzical este mai ales vlăstarul *Simfoniei a noua*. Geniul şi autoritatea lui Beethoven au chezăşuit pentru romantici fertilitatea impregnării muzicii de spiritul literaturii. Şi totuşi s-au găsit oameni dintre cei mai luminaţi, pe care geniul şi autoritatea lui Beethoven nu i-au putut deloc convinge că această orientare este spre binele muzicii. Argumentelor şi îndoielilor formulate de ei le vom dedica următoarea meditaţie.

XXIX
De ce nu priveau cu simpatie Hegel şi Schopenhauer inspiraţia literară a compozitorului

Cu Beethoven, şi mai ales cu acea chemare spre orizonturi noi care este *Simfonia a noua,* muzica se declara gata să asculte în viitoarea ei evoluţie de impulsurile, sugestiile şi poruncile scriitorului. Ceea ce a şi făcut. Pe mulţi dintre scriitorii romantici, această renunţare la sine, care avea ceva sublim în ea, i-a impresionat şi entuziasmat, stimulîndu-i la o colaborare din care au ieşit nu puţine capodopere. Iată însă că, în Olimpul literaturii din primul pătrar al veacului, noua orientare a muzicii nu fu deloc întîmpinată cu simpatia care-i era arătată la nivelele ierarhice inferioare. Ceea ce spunea Beethoven în muzică îi suna lui Goethe ca o primejdioasă ameninţare a echilibrului interior, pentru a cărui păstrare prefera să evite a asculta muzica Titanului. Beethoven tînjea să compună un *Faust,* viziunea goetheană exercitînd asupra lui cea mai puternică înrîurire, dar autorul lui *Faust* nu rîvnea cîtuşi de puţin să fie pus pe muzică de către Beethoven, ale cărui intenţii îi fuseseră aduse la cunoştinţă. Singurul compozitor cu care ar fi acceptat bucuros să conlucreze ar fi fost Mozart, cel ce încă mai păzea autonomia formelor muzicale şi îl trata pe scriitor precum un împărat pe sfetnicul său. Dar acesta nu mai era...

Aproape simultan două mari cugete speculative ale Germaniei îşi exprimau şi ele, în modul cel mai neechivoc, dezacordul cu noul curs luat de muzică. Unul era Hegel, a cărui *Estetică* — în amplul ei capitol dedicat muzicii — face, într-un mod pe care azi l-am numi militant, apologia muzicii pure, care adică nu a lăsat să pătrundă în imaculatul ei imperiu nici un duşman al înălţimilor şi transparenţelor ei. Palestrina, Gluck, Haydn, Mozart — aceştia erau compozitorii în a căror operă trăia neîntinată ideea însăşi de Muzică (pe Bach nu-l pomeneşte deoarece acesta era încă în eclipsă). Prelegerile de estetică au fost ţinute după moartea lui Beethoven. Ei bine, Hegel trece peste opera acestuia ca şi cînd nici nu ar fi existat. Dar în subtextul polemic al apologiei sale Beethoven este mereu

prezent. E interesant de știut că Hegel pleda pentru autonomia muzicii, deși punea poezia pe o treaptă mai înaltă. Rangul ierarhic inferior nu trebuia să însemne pentru muzică pierderea propriei demnități. Ea nu poate merge în precizarea ideatică atît de departe ca poezia, dar în sfera ei este desăvîrșită, incomparabilă și nu poate să se dezvolte just decît rămînînd fidelă legității ei interioare.

Atitudinea față de muzică a fost probabil singurul tărîm pe care Schopenhauer s-a putut cît de cît apropia de Hegel, contemporanul său pe care-l dezaproba și-l detesta. Schopenhauer face și el apologetică, dar nu numai a unei anumite muzici, ci a muzicii în general. Nu se mulțumește să așeze muzica în vîrful ierarhiei ; făcînd-o, ar fi însemnat să o pună în relație cu celelalte arte, ceea ce, după părerea lui, n-ar fi fost compatibil cu sublimitatea ei. Specificul muzicii, spune el, constă tocmai în faptul că ea nu face parte din această ierarhie, că este o realitate în sine, complet în afara a ceea ce reprezintă poezia și celelalte arte. Acestea exprimă umbrele lucrurilor, pe cînd muzica dezvăluie înseși esențele, în ce au ele mai luminos, mai arhetipal. Schopenhauer era foarte supărat pe Haydn pentru încercarea acestuia de a sugera onomatopeic în *Anotimpurile* unele peisaje descrise în textul literar. Muzica nu trebuie să facă așa ceva. Prin literaturizare ea se transformă din zeiță în slujnică. Ceea ce obține ca despăgubire — cîteva sonorități mai picante și promisiunea originalității — este insignifiant în raport cu ceea ce pierde.

Bineînțeles că nici un muzician de primă mărime nu s-a gîndit să ia în serios aceste avertismente. Torentul romantic a continuat să înainteze impetuos, devastînd — e drept — sufletele celor ce slujeau noul și problematicul ideal, dar îmbogățind muzica în mod somptuos. Și iată că spre jumătatea secolului, din chiar mijlocul muzicienilor se ridică un glas de o autoritate ce aproape că o egala pe aceea a marilor maeștri, deși era glasul unui critic. Eduard Hanslick nu ezită să condamne public — ca artisticește hibridă — opera care deja devenise obiect de cult : *Simfonia a noua*. Acceptabilă și chiar admirabilă în primele trei părți, aceasta se neagă pe sine ca muzică din momentul cînd — în final — versurile sparg unitatea monolitică a simfoniei de tip clasic. Cît despre Liszt, Berlioz, Wagner, în ale căror compoziții procesul de literaturizare pătrunsese adînc afectînd însăși substanța gîndirii muzicale, Hanslick îi prezintă

ca pe profanatori ai muzicii. Nu ştiu cît a fost de aprobat Hanslick de contemporanii săi. Se pare că foarte puţin. Nici chiar bunul său prieten Brahms nu-i împărtăşea întru totul paradoxalele opinii. Luarea lui în derîdere ne este însă binecunoscută. Wagner a ţinut chiar să-l imortalizeze infamant, aducîndu-l în faţa publicului operelor sale sub chipul lui Beckmesser din *Maeştrii cîntăreţi,* care iniţial se numea Hans Lick.

Şi romanticii, urmaţi de postromantici, nepăsători la contestări şi avertismente, continuară să înzestreze muzica cu splendorile sonore ce se năşteau din efortul lor dureros de a retrăi experienţele lui Faust, Manfred, Harold şi ceilalţi, de a face literatură cu mijloace muzicale. Vom vedea însă în curînd adeverindu-se zicala că niciodată nu iese fum fără foc...

XXX
Prin ce i-a putut indigna Wagner pe Tolstoi și Nietzsche

Evoluția muzicii în secolul romantic este o generoasă, continuă și crescîndă autojertfire. Muzica uită din ce în ce mai mult de sine, pierzîndu-se în literatura din care soarbe cu nesaț atîtea și atîtea sugestii inspiratoare. Iar muzele literelor n-au rămas indiferente la acest nobil sacrificiu, izvorît din iubire, al Euterpei. Dimpotrivă, l-au răsplătit cu îmbelșugare. Metamorfozele fără precedent de spectaculoase ale limbajului muzical din secolul XIX, metamorfoze ce făgăduiau o înnoire radicală a însăși ideii de muzică, ar fi fost de neconceput fără stimulul literar — în primul rînd romantic — care mîna imaginația componistică pe căi necălcate. Apogeul acestei evoluții va fi atins de Richard Wagner, care refuza categoric și principial să mai compună ceea ce numim „muzică pură". Era adînc convins că vremea simfoniei, cvartetului, concertului s-a încheiat pentru totdeauna, că răspunde unei necesități a dezvoltării și viitorului numai muzica ce crește dintr-o construcție poetico-dramatică și o învăluie în splendida ei aură. Ideal e, desigur, nu ca muzicianul să se inspire din imaginile poetului, dramaturgului, ci să fie el însuși poetul și dramaturgul care, într-o fază mai avansată a procesului creator, dă veșmînt melodic, armonic, orchestral viziunii sale literare. Intenție pe care, trebuie s-o recunoaștem, Wagner a înfăptuit-o în mod genial. Este primul muzician care figurează — și încă la un loc foarte onorabil — în istoria literaturii.

E semnificativ că, în fața reformei wagneriene, muzicienii au protestat mai puțin vehement decît unii mari maeștri ai cuvîntului. Într-adevăr, nici o diatribă rostită împotriva lui Wagner de pe poziția muzicii, nici chiar aceea plină de sarcasm a lui Debussy, nu se compară în virulență cu izbucnirile de indignare și mînie ale lui Tolstoi și Nietzsche, al căror ton amintește de imprecațiile vechilor profeți. Asistînd la spectacolele din ciclul *Tetralogiei,* Tolstoi se simte inundat de o oroare fără margini, ca în fața unei adevărate barbarii. Vrînd să exprime

prin sunete muzicale tot ce plăsmuise imaginaţia sa de literat mitologizant, Wagner ar fi desfigurat muzica, pînă la transformarea ei într-un vacarm insuportabil auzului şi sufletului normal. Strigătele acestor cu totul nefeminine fiice ale Walhalei, care erau Walkiriile, îi apăreau ca o culme a grotescului şi prostului-gust. Nu putea caracteriza altfel limbajul wagnerian cel ce-şi cufunda capul în palme şi vărsa lacrimi cînd auzea *andante cantabile din quartetul în re major* al lui Ceaikovski (care la rîndul lui se pronunţa cu multă energie împotriva direcţiei wagneriene) !

Deoarece fuseseră iubirea sa de tinereţe, muzica şi filosofia muzicală a lui Wagner aveau să devină pentru Nietzsche obiectul unor încă şi mai violente izbucniri ; Tolstoi se ocupa de Wagner oarecum în trecere, printre altele, mai ales în cadrul eseului său *Ce este arta ?*. Nietzsche îi dedica un şir amplu de pamflete, reunite apoi în opusculul *Cazul Wagner*. Trebuie ştiut că acest filosof-poet, al cărui verb dogoreşte prin incandescenţa patosului său năzuitor şi demascator, a fost şi un foarte subtil muzician, chiar în sensul profesional al cuvîntului. Ei bine, ceea ce-i impută el rechizitorial lui Richard Wagner este faptul de a fi trădat muzica, de a fi vîndut-o literaturii. Şi a putut comite o asemenea impietate numai pentru că nu era un adevărat muzician, pentru că era un diletant în ale muzicii. Wagner vrea să facă muzica să exprime infinitul şi transcendentul, înalte mesaje filosofice şi esoterice. Dar nici un muzician autentic nu gîndeşte *aşa,* spune Nietzsche. Este aberant să vrei să derivi muzică din literatură. Ceea ce nu cunoaşte margini, nu se poate naşte din ceea ce e limitat. Muzica îşi e sieşi de ajuns şi n-are nevoie să ceară călăuzire din partea literaturii. Mai degrabă este posibilă situaţia inversă : viziunea literară să aibe un punct muzical de pornire. Este paradoxal fenomenul la care Nietzsche se referea încă într-o scriere din prima perioadă, cea intitulată *Naşterea tragediei din spiritul muzicii.*

Contestări ca acelea ale lui Tolstoi şi Nietzsche pot fi la rîndul lor contestate de către cel pe care-l impresionează neplăcut pătimaşa lor pornire. Condeiul cu care au fost scrise fusese, neîndoios, muiat în venin. Totodată, atît lui Tolstoi, cît şi lui Nietzsche le pot fi puse sub semnul întrebării calificarea, competenţa, experienţa profesională necesară rostirii unui

verdict drept. Iată, însă, că simultan cu aceştia se auzea un glas de muzician „pur sînge", în ale cărui intonaţii nu se putea desluşi nici un accent de ură, de antipatie, de neiubire. Dimpotrivă, îi arăta lui Wagner o fervoare care, de cîteva ori, a luat forma adoraţiei prosternate. N-a pus pe hîrtie nici un rînd de critică sau estetică muzicală, aşa cum au făcut *toţi* cei pe care îi nemulţumea reforma wagneriană. N-a scris decît simfonii — nouă, ca şi Beethoven —, dar ce spuneau aceste nouă simfonii de la prima pînă la ultima era perfecta realizare muzicală *a idealului* avut în faţă de Tolstoi şi Nietzsche, cînd îl defăimau pe Wagner. Era Anton Bruckner, căruia îi vom consacra următoarea meditaţie.

XXXI
Muzică ilustrativă şi muzică pură sau mesajul mereu actual al lui Bruckner

Că muzica n-are decît de cîştigat lăsîndu-se înrîurită şi inspirată de literatură — devenise un truism încă de la sfîrşitul veacului romantic. Atîtea şi atîtea capodopere de muzică revoluţionar-înnoitoare, la a căror naştere veghiaseră Shakespeare, Byron, Dante, Goethe, Schiller, Heine sau geniile misterioase ale mitologiilor nordice, stăteau chezaşe fecundităţii acestui principiu. Aproape că nu era compozitor care să nu aducă ofranda sa pe altarul acestei jertfiri de sine a muzicii, convins fiecare că, sacrificînd literaturii autonomia artei sale, muzica învie la o şi mai strălucitoare viaţă.

Era cu totul izolată şi destul de stranie vocea acestui Anton Bruckner, care — pe tot parcursul celor de al optulea şi al noulea deceniu ale veacului trecut, adică atunci cînd wagnerismul era în toi — se arăta părtaş al altui crez. Nici urmă de literatură în cele nouă simfonii ale sale. Şi Bruckner se ţine departe nu numai de inspiraţia literară directă, dar şi de spiritul literar în conceperea structurii muzicale, adică de acel mod de exprimare care asculta cu prioritate nu de imperativele logicii muzicale, ci de cerinţele unui „program", indiferent dacă acesta era sau nu declarat de către compozitor.

Căci, într-adevăr, esenţial în orientarea romanticilor spre literatură este nu apelul pe care-l fac la poeme şi drame ale scriitorilor — acest apel este vechi ca şi muzica —, ci faptul că la ei discursul sonor se desfăşoară mai puţin în virtutea necesităţilor intrinseci ale muzicii şi ale psihismului pur — cu care stă în nemijlocită legătură sunetul muzical — şi mai ales sub semnul unei viziuni programatico-descriptive, care face ca înlănţuirea sunetelor să devină evocatoare, pitorească, „realistă". Compozitorul poate să nu-şi facă publice intenţiile sale intime. Din însăşi structurarea în mare şi în mic a discursului său va reieşi un cu totul alt fel de a-şi înţelege arta, decît la adepţii muzicii pure. Aceasta era principala cauză a stuporilor pe care le stîrneau romanticii în rîndurile multor contemporani : aceştia

fuseseră obişnuiţi de către clasici şi preclasici ca muzica să fie înainte de toate muzică, şi iată că acum li se oferea ceva ce nu mai era *în primul rînd* muzică. Deşi cu suport literar, *Anotimpurile* lui Vivaldi sau Haydn sînt muzică în cel mai pur înţeles al cuvîntului, vădesc un mod de a compune care nu s-a lăsat afectat de literatură în însăşi substanţa sa. Dar cînd Beethoven compune o sonată de pian care se vrea numai în fa minor, adică pură muzică, şi i-o cîntă prietenului său Schindler, iar acesta, după ce o ascultă, îşi exprimă totala derută, compozitorul îi oferă confidenţial „cheia" : „Citeşte *Furtuna* lui Shakespeare". Tot aşa, definitoriu pentru unica sonată de pian a lui Liszt este nu şi minor-ul în care a fost concepută, ea fiind o sonată în si minor de un fel radical diferit de o piesă în si minor a lui Haydn sau a lui Mozart ; doar aparent este ea muzică pură, în realitate aduce un mod de exprimare identică — prin sinuozitatea liniei şi efectele exterioare — cu cel din simfonia *Faust*.

Ei bine, de această concepţie componistică literaturizantă Bruckner se dezice în modul cel mai neechivoc. Netributare vreunei opere literare, simfoniile sale curg ca din izvoarele Olimpului muzical însuşi, fără nici cea mai mică intenţie descriptivă, pitorească, realistă. Oricît şi-ar stoarce comentatorul imaginaţia, nu le poate atribui un „program", aşa cum face — şi cu destulă uşurinţă — în cazul unei sonate sau simfonii de Beethoven, care sînt doar aparent fără program. Din acest punct de vedere ele se înscriu în cea mai autentică tradiţie clasică. Nu se poate spune însă că ar fi un fenomen de epigonism, limbajul lor melodic, armonic şi orchestral integrîndu-se perfect epocii wagneriene a muzicii. Ce-l deosebeşte atunci pe Bruckner de contemporanii săi ? Refuzul de a ancora în exterior, în anecdotic, în ilustrativ. Căci, trebuie să recunoaştem, splendorile cu care muzica s-a îmbogăţit prin fecundarea ei de către spiritul literaturii, au ca revers o dislocare a ei din zona esenţelor şi o împingere spre aceea a aparenţelor, în a căror evocare literatura (ca dealtfel toate artele figurative) excelează. Or Bruckner nu consideră necesar ca muzica să-şi jertfească autonomia artistică. El nu crede în învierea pe care literatura o promite muzicii dacă acceptă să se sinucidă ca artă de sine stătătoare. O singură jertfă concepe el : cea adusă Idealului, căruia i s-a dăruit ca unei realităţi neîndoielnice. De aici alti-

tudinea spirituală la care planează totdeauna muzica sa, altitudine de neconceput la muzicienii pe care chemarea literaturii i-a făcut să străbată toate cercurile infernului.

Devine acum de înţeles ignorarea lui Bruckner de către contemporani şi prima jumătate a secolului nostru. Pînă foarte recent el a fost adoratul unei infime minorităţi. Lumea nu găsea în el ceea ce, educată de romantici, se obişnuise să ceară muzicii.

De un timp însă asistăm la redescoperirea lui Bruckner pe mai toate meridianele muzicale ale planetei. Fenomenul, comparabil numai cu acela al redescoperirii lui Bach, se produce — semnificativ — la acelaşi interval de timp pe care a trebuit să-l parcurgă uitarea divinului cantor. Fost-au oare romanticii în eroare ?

XXXII
Transformarea muzicii din artă a esenţelor în artă a lucrurilor

Cînd, în literatura occidentală de la sfîrşitul veacului trecut, apare naturalismul cu pretenţiile lui ştiinţifice şi ternul său prozaism, tendinţa literaturizantă a muzicianului va face şi ea un pas corespunzător. Considerînd că experienţele programatico-descriptive ale romanticilor, duse la un apogeu de Wagner, nu erau decît timide tatonări, Richard Strauss va întreprinde o acţiune şi mai energică de „reificare" a muzicii. (Cer scuze pentru acest barbarism, dar nu găsesc în limba noastră cuvîntul apt a sugera dominarea şi înghiţirea spiritualului de către componentele exterioare ale vieţii, adică de către *lucruri*, care, pe latineşte, se numesc *res.)* Pînă la Wagner jertfirea de sine a muzicii se făcea sub semnul unei mari şi destul de nobile iubiri. Muzica şi literatura se uneau în spiritul pe care cu atîta elevaţie îl caracteriza Enescu, scriind : „Cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip plastic. Graţie cuvîntului, gîndirea se poate formula. Muzica, revărsîndu-se în adîncimile sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simţirii. Din îmbinarea cuvîntului şi a muzicii s-au născut şi se vor naşte opere divine." Richard Strauss inaugurează o nouă etapă, conformă noii înfăţişări — din ce în ce mai depoetizate şi mai puţin generoase — pe care o lua literatura însăşi. Din parteneră, muzica se vede transformată în slujnică. I se va interzice să mai răsfrîngă razele ei asupra lucrurilor, căci, pentru muzicianul cu mentalitate de fotograf, prin transfigurarea ei muzicală, realitatea literară îşi vede eclipsat adevărul ei obiectiv. Or, acest adevăr trebuie muzicalmente reconstituit cu o cît mai deplină exactitate. Nu spre a iubi şi a străluci va trebui să tindă muzica, ci spre a fi cît mai pregnant şi fidel imitativă. Acesta era crezul lui Richard Strauss — vestit printre contemporanii săi pentru ingeniozitatea cu care ştia nu numai să evoce halba de bere (desigur, cu nelipsiţii crenvurşti de lîngă ea), dar şi să precizeze marca fabricii...

E de presupus că pasul pe care l-a făcut muzica prin Richard Strauss ar fi fost săvîrşit chiar dacă dinspre literatură n-ar fi bătut vîntul naturalismului. După aproape un secol de literaturizare, substanţa muzicii devenise atît de densă şi grea, încît acestei arte îi fusese imprimată o mişcare vertiginos-coborîtoare, pe care — cum s-a văzut din evocarea fenomenului Bruckner — nimic n-o putea opri. Îi era hărăzit să facă pînă la capăt experienţa renunţării la sine, adică pînă la expulzarea muzicalului însuşi din curgerea sonoră. Pentru un anumit tip de muzician aceasta era o „experienţă", şi de cîteva decenii ideea de a experimenta — după exemplul omului de ştiinţă — îl atrăgea tot mai fascinant. Ce senzaţional, într-adevăr, să găseşti acele combinaţii sonore inedite prin care să fie precis zugrăvite luptele lui Don Quijote cu morile de vînt sau spînzurarea lui Till Eulenspiegel cu aspectul pe care-l capătă acesta cînd privirile i se încrucişează, şi alte precizări uşor indecente ! Cum nu le venise în minte această idee vechilor maeştri ? De ce se mulţumeau ei să planeze în zone eterate, cînd sub ei Pămîntul îşi desfăşura atît de ademenitor multicolora şi trepidanta-i viaţă ? Cum a putut Mozart să atace — cu *Don Juan* — cel mai erotic subiect şi să compună o muzică din care nu numai eroticul dar însuşi teluricul sînt ca şi absente ? N-a avut desigur curajul să *impregneze* muzica de ceea ce spunea literatura. Pînă şi romanticii s-au arătat sfioşi în faţa acestei teme, căci, *realizaţi muzical,* Faust, Harold, Manfred nu coboară în zonele de pasionalitate infernală pe care se ştie că le cunoscuseră, ci rămîn mai mult sau mai puţin transcendentali. Ei bine, el, Richard Strauss, va avea acest curaj. Va începe cu Don Juan : prin poemul său simfonic, îi va face un portret care, dacă n-are violenţa de trăsături a lucrărilor de maturitate, îi restituie însă cu seducătoare strălucire ceea ce Mozart nu voise să arate : dorinţa pătimaşă. Nu va înceta să înainteze în îndrăzneala sa. Amorul pervers ! De ce să nu înzestreze sunetele muzicale cu facultatea de a evoca şi această sferă a Erosului ? Şi o va glorifica pe Salomeea, ale cărei sinistre voluptăţi şi desfătări le va zugrăvi cu lux de amănunte. Iar pentru ca să nu fie învinuit de imoralitate, ca Wilde, libretistul său, va da şi tabloul amorului conjugal clasic, prin acea descriere a evenimentelor de alcov din *Simfonia domestica.*

Toată această explorare a ilustrativismului muzical, Strauss o efectuează cu un magistral dar de povestitor. Poemele sim-

fonice şi simfoniile sale se desfăşoară — într-un anume sens — captivant, ca acţiuni pline de zig-zaguri şi imprevizibile, sugerate cu o artă orchestrală fără precedent. Din punctul de vedere al literaturizării muzicii, ceea ce se făcuse între Beethoven şi Wagner era o preistorie faţă de ceea ce începea prin Richard Strauss, compozitorul prin care muzica, încetînd să mai fie tolerată, era de-a dreptul alungată din propria ei casă. Din artă a esenţelor, a interiorităţii, a spiritualului, urma să devină artă a lucrurilor şi obiectelor, să se „reifice". Iată un capăt funest de evoluţie la care ducea un anumit fel de a înţelege relaţia muzicii cu literatura, împins „pînă-n pînzele albe". Din fericire, nu era singurul. Dar, vai, era cel care dădea tonul !

XXXIII
Poetul și pictorul înțeleg azi specificul și sensul muzicii mai bine decît compozitorul

O logică paradoxală a evoluţiei a vrut ca tendinţele literaturizante ale muzicianului, ajunse la o culme cu Richard Strauss şi expresionişti, să fie dezavuate chiar de scriitori. Pentru că ceea ce va caracteriza din ce în ce mai mult literatura contemporană acestor experienţe va fi surprinzătoarea încercare a deliteraturizării. Noţiunea de literatură va apărea tot mai încărcată cu semnificaţii negative, ceea ce nu o dată îi va atrage ironia scriitorilor înşişi. Se simt ca încătuşaţi de obligaţia concretului, amănuntului, verosimilităţii, fabulei. Privesc cu o nobilă invidie destinul muzicianului — acela de a plana la altitudini celeste — şi aproape că nu-i înţeleg dorinţa de a coborî în mijlocul celor a căror pîine de toate zilele este faptul terestru.

Şi se auzi atunci celebrul strigăt-apel al poetului : „De la musique avant toute chose... !" Era mai mult decît un program estetic de şcoală, cu pretenţii reformatoare confinate la un anumit gen literar. Desigur că poezia era pentru scriitor domeniul prin excelenţă al muzicalizării, al unei muzicalizări înţelese în sensul cel mai direct şi mai exterior : desfăşurarea imaginilor şi sonorităţilor poetice — concepută în aşa fel, încît vraja emanată de ea să se apropie cît mai mult cu putinţă de cea a muzicii. Deliteraturizarea şi muzicalizarea literaturii trebuiesc însă înţelese mai adînc şi mai generalizat. Manifestarea cea mai caracteristică a acestui proces este nu preocuparea scriitorului de a face fraza sau versul „să cînte", ci năzuinţa lui spre acea vastitate nelimitată a sensurilor, spre universalismul enigmatic şi sublim aureolat pe care muzica (atunci cînd este înainte de toate Muzică) le realizează în mod exemplar. De aici atracţia fascinantă şi crescîndă a mitului, căruia scriitorul vrea să-i insufle o viaţă nouă, adăugînd simbolurilor străvechi simboluri izvorîte din sensibilitatea şi imaginaţia acestor întunecate timpuri, cum a încercat Kafka. Orientarea literaturii spre mit ca spre mijlocul care-i permite a plana mai sus, pentru a birui

efemerul şi toate mărginirile, este aspectul esenţial al procesului de muzicalizare. Scriitorul modern simte nevoia să actualizeze şi să experimenteze ceea ce trebuie să fi avut Nietzsche în vedere vorbind spre „naşterea tragediei din spiritul muzicii".

Că emanciparea de literatură nu era o reformă cu caracter particular, ci o necesitate profundă şi generală, o dovedeşte noua înfăţişare, încă şi mai spectaculoasă, pe care tindeau s-o capete artele plastice odată cu începutul secolului nostru. Alungarea figurativului din pictură are la obîrşie (şi mă gîndesc mai ales la scrierea *Despre elementul spiritual în artă* a lui Kandinsky, prietenul intim al lui Schönberg) o voinţă foarte conştientă de a introduce în această artă muzicalul. Pictorii şi sculptorii nu mai suportă să mai imite, să povestească, să descrie ; vor să mînuiască liniile, culorile, formele aşa cum îşi mînuieşte muzicianul materialul sonor — bineînţeles, muzicianul care păstrează nealterată puritatea artei sale, ca Bach sau Mozart, iar nu cel care o pătează şi o profanează prin veleităţile sale literaturizante. Parafrazîndu-l pe Nietzsche, am putea să vorbim cu deplin temei despre naşterea picturii nonfigurative din spiritul muzicii.

O, tempora ! Odinioară la începuturile romantismului, scriitorul şi pictorul erau mîndri de rolul lor de hegemoni, căci într-adevăr ei imprimau muzicii direcţia de evoluţie : cu cîte merite şi păcate s-au încărcat — în această privinţă — în faţa eternităţii un Goethe şi un Byron, sau impresioniştii francezi ! Şi iată-i acum apropiindu-se cu evlavie de aceea care li se jertfise, recunoscînd că în misterioasele ei unduiri stă ascuns supremul adevăr şi cerîndu-i să le însufleţească inspiraţia pentru ca şi ei să poată zbura spre împărăţia despre ale cărei meleaguri Beethoven spunea că-i sînt accesibile doar muzicianului. Nu vreau să discut legitimitatea acestui demers — ar fi multe de spus. Ceea ce ne interesează acum este acest apel la trezire adresat muzicianului de către slujitorii artelor realiste şi figurative : „Redevino conştient de ceea ce înseamnă Muzica, a cărei putere de înălţare în văzduhurile spiritualităţii nu poate fi egalată de nici o altă artă, şi n-o mai lăsa trasă în jos de puerile ambiţii ilustrative şi imitative, de care noi înşine vrem să ne eliberăm". Acest apel a fost auzit de mulţi compozitori, fără ca prin aceasta colaborarea cordială a muzicii cu literatura să aibă ceva de suferit. Era vorba pur şi simplu de faptul că, în cadrul acestei colaborări, muzica se străduia să-şi redobîndească

demnitatea şi suveranitatea. Aşa cum făcea bunăoară un Enescu, pe care elogiul adus de el fraternizării muzicianului cu poetul şi întărit prin magnificul său *Oedip,* nu l-a împiedicat să spună : „Esenţialul în artă este să vibrezi şi să-i faci pe alţii să vibreze ; *restul e literatură...*"

Nu la fel de receptivi au fost cei care-şi asumau rolul de făuritori revoluţionari ai unui nou limbaj, al unui nou concept de muzică. Socotind că naturalismul de tip straussian nu era un punct terminal, ci doar unul de pornire, ei îşi propuseră să amplifice — ajutaţi de aşa-zisele cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii — aspectul ilustrativ al muzicii. Este acţiunea de legiferare muzicală a zgomotului, iniţiată de bruitişti, cărora le vom acorda atenţia cuvenită în meditaţia următoare.

XXXIV
Atracţia compozitorului spre zgomot şi urmările ei pentru evoluţia limbajului muzical

Impulsul primit de muzică din partea literaturii este, într-o foarte mare măsură, una şi aceeaşi problemă cu orientarea muzicianului spre realism, adică spre zugrăvirea — în cel mai propriu sens — a lumii ambiante, exterioare. Iar apelul pe care-l face literatura muzicii este mai puţin unul de evocare a idilicului din viaţă, cît un îndemn de a se deschide aspectelor sumbre, violente, contradictorii ale acesteia. Ceea ce, la început, muzicianul primeşte cu o mare rezervă, dar şi cu secreta voluptate de a gusta dintr-un fruct pînă atunci interzis artei sale. E cazul bunului „papa Haydn", acest suflet blajin şi mereu senin. Oratoriile sale sînt departe de a fi muzică revoluţionară, şi totuşi există în ele cîteva îndrăzneli fără precedent. E cît se poate de evident că invitaţia literar-biblică de a sugera muzical haosul şi negurile originare a pus stăpînire în mod seducător pe imaginaţia lui. Şi iată-l pe armoniosul, „veşnic tînărul şi fericele" Haydn, mobilizîndu-şi toate resursele de dramatism pentru a crea acea pagină fremătătoare, mai puţin muzicală, dar plină de tulburătoare atmosferă, care este preludiul la *Creaţiunea*. De aceeaşi natură a fost atracţia pe care a simţit-o, scriind *Anotimpurile*, spre imaginea literară a furtunii. Ce excelent prilej de sporire a tensiunilor acordice, de amplificare orchestrală ! Şi Haydn va face muzica sa — în asemenea momente — mai puţin melodioasă şi cerească, dar mai aptă să redea ceea ce se petrece în jurul nostru, aici, pe Pămînt. Imaginea furtunii din *Anotimpurile* pregăteşte furtuna din *Pastorala* beethoveniană, după cum preludiul din *Creaţiunea* anunţa acele tenebre cosmice cu a căror evocare începe *Simfonia a noua*.

Ceea ce Haydn accepta cu măsură şi rezerve — oricîtă plăcere i-ar fi făcut explorarea zonelor întunecate — deveni pentru romantici o preocupare din ce în ce mai absorbantă. Teoretizînd plini de convingere nunta muzicii cu literatura, ei se învoiră bucuroşi să exprime tot ce le sugera şi cerea un pro-

gramatism impregnat de zbucium uman. De aici strădania lor, mereu întețită, mereu supralicitată, de a descoperi sonorități cît mai tensionate și mai agresive, prin care arta lor, pînă atunci atît de diafană, să poată face față exigențelor realismului. Substanța armonică a muzicii devenea din ce în ce mai încărcată, mai disonantă, mai instabilă, orchestrația se îmbogățea cu combinații timbrale care — mai ales datorită alămurilor și percuției, în continuă amplificare — puteau ilustra pregnant vuetul, ciocnirile, căderile, loviturile etc. Aspectul melodic-transcendental al muzicii trece astfel pe un plan secundar, pentru ca spre primul-plan să înainteze, venind din adîncuri stranii, elemente de expresie și caracterizare sonoră direct înrudite cu zgomotul. Laitmotivul obiecțiilor, din ce în ce mai scandalizate, care se aduc muzicienilor începînd cu Beethoven, este acesta : voi ne dați zgomote în loc de muzică. Ceea ce, *într-un anumit sens,* corespundea realității : compozitorul, într-adevăr, inova în felul pe care i-l impunea dorința de a înfățișa viața așa cum i-o cerea inspiratorul său, scriitorul : cu umbrele, asperitățile, mocirlele ei. Asemenea aspecte nu puteau fi, desigur, descrise prin melodie — care rămîne expresia prin definiție a suavității — ci numai prin pete, tensiuni și durități sonore, care erau mai apropiate de zgomotul din viață decît de melosul înaripat.

Muzicianul romantic lărgea cu zel impresionant teritoriul zgomotului în muzică, nelăsîndu-se abătut în această acțiune inovatoare a sa de atacurile, adesea mușcătoare, ale contemporanilor. Ce instructiv să privești caricaturile — foarte numeroase — dedicate în presa vremii spectacolelor wagneriene ! În toate, Wagner apare ca declanșator de vacarmuri nemiloase și asurzitoare pentru auzul bieților spectatori. Într-adevăr, nu mică trebuie să fi fost încerarea la care erau supuși aceștia cînd în *Aurul Rinului,* de pildă, intrarea lui Wotan în împărăția subterană a Nibelungilor era marcată de nici mai mult, nici mai puțin decît 18 nicovale al căror pocnet, ingenios ritmizat, ne tulbură și astăzi, cînd urechile noastre s-au obișnuit cu sonorități și mai infernale. Ceea ce dădea muzicianului romantic și postromantic tăria de a înfrunta aceste atacuri cvasi-generale, și de a-și continua explorarea sonoră, era profunda convingere că muzica, rămînînd *în esență* mai departe ceea ce trebuie să fie, are o nevoie vitală să facă *și* experiența teluricului, în formele lui cele mai brutale.

Este de o imensă importanţă că, pe parcursul acestei perioade, creşterea ponderii pe care o au elementele sonore înrudite cu zgomotul se face pe fundalul unei melodicităţi de cea mai pură esenţă. Cît ar fi aceasta din urmă de umbrită şi chiar lovită, o simţim totuşi mereu prezentă, şi această prezenţă — adînc reconfortantă — face zgomotul suportabil şi chiar captivant. De n-ar fi în *Tetralogie* decît tema lui Siegfried, cu metamorfozele şi apoi apoteoza din marşul funebru, şi ar fi suficientă contrapondere pentru furioasele dezlănţuiri orchestrale care-l aduceau în şi mai mare furie pe un Tolstoi. Nu trecu însă multă vreme — doar că în decursul ei avu loc un război cum omenirea nu mai cunoscuse —, şi cultivarea zgomotului deveni scop în sine, preocupare acaparantă. Acesta e bruitismul despre care doresc să vorbesc şi întru a cărui caracterizare meditaţia de faţă este un preambul.

XXXV
Rolul violenței în muzică și triumful ei de rău augur

O bună bucată de vreme efectele sonore înrudite cu zgomotul au fost folosite de compozitori într-un mod pe care-l putem caracteriza ca muzical. Chiar descriptivismul lui Richard Strauss, cît ar fi el de exterior şi pedestru, rămîne în ultimă instanţă fidel legilor muzicalului. Pot, în fond, să ascult poemul său simfonic *Don Quijote* şi fără să ştiu cărei aventuri a „cavalerului tristei figuri" îi corespunde fiecare variaţie — şi de obicei aşa şi este ascultat. Combinaţiile sonore prin care compozitorul voia să ilustreze lupta cu berbecii sau dialogul dintre stăpîn şi Sancho, pot fi încă percepute — cu o anumită bunăvoinţă — ca structuri muzicale, cu tot evidentul lor caracter onomatopeic. Putem să spunem că ceea ce a salvat simfoniile şi poemele simfonice ale lui Richard Strauss este tocmai stratul de „muzică pură", ce încă transpare prin noianul — uneori greu suportabil — de îndeletniciri ilustrative, născute dintr-o atitudine servilă a muzicianului faţă de literatură.

Veni însă un moment care precede nemijlocit — şi deloc întîmplător — izbucnirea primului război mondial. Căci experienţele publice — cu pretenţie de concerte — cărora li se dedau în 1913 la Milano Pratello şi Russolo au un izbitor sens profetic. Pentru prima oară, arta celor mai sublime năzuinţi se înfăţişează posedată de o stranie şi străină voinţă de a nu mai fi ceea ce era şi de a deveni expresia *directă* (cum ar fi azi „ciné-verité") a violenţelor, stridenţelor, urletelor, şuierăturilor, izbiturilor din lumea înconjurătoare, bineînţeles în măsura în care acestea se adresează auzului. În loc de orchestră, în faţa publicului fură instalate o sumedenie de obiecte prin a căror lovire, frecare etc. mînuitorii lor făceau să ia naştere o desfăşurare sonoră menită — în concepţia iniţiatorilor — să vestească o eră nouă a muzicii. Fireşte că ceea ce a rezultat a şocat penibil sensibilităţile cu aderenţe profunde la muzică. Într-unul din foiletoanele sale Debussy prezintă cu sarcasm

aceste prime manifestări ale bruitiştilor porniţi să revoluţioneze muzica.

Şi totuşi, oricît de antimuzicale vor fi fost asemenea concerte, ele nu erau lipsite de legătură cu ceea ce fusese pînă atunci fenomenul muzical. Puntea o constituia *elementul percutant* pe care bruitiştii nu făcuseră decît să-l ia din simfonismul clasic, să-l izoleze, să-l amplifice şi să-l ipostazieze. De fapt percuţia fusese, din capul locului, o pătrundere directă — abia stilizată — a zgomotului în muzică. Conştiinţa acestui caracter al ei i-a făcut pe marii maeştri să o întrebuinţeze cu măsură şi totdeauna ca element auxiliar, niciodată în prim plan sau de sine stătător. Nu numai lui Beethoven, dar chiar şi lui Wagner sau Mahler li s-ar fi părut o nebunie să compună ceva *în mod exclusiv* pentru instrumentele de percuţie. Acestea reprezentau compartimentul „infernului" într-o artă ţesută din lumină, dar care voia să dispună şi de unele mijloace capabile a sugera lumea de impulsuri, forţe, stihii pe care spiritualitatea ei trebuie s-o domine. De la Beethoven încoace compozitorii se aplecară cu atenţie crescîndă asupra acestui compartiment — mai puţin elaborat şi diferenţiat decît corzile şi suflătorii — în vederea perfecţionării lui. Preocupare — s-ar zice — cît se poate de firească şi legitimă.

Iată însă că, pe parcursul unui secol, acest prunc care era percuţia la Beethoven fu atît de bine îngrijit, ba chiar şi supraalimentat, încît se dezvoltă, crescu, se făcu mare şi, odată cu venirea secolului XX, se simţi bărbat în toată puterea cuvîntului. Chiar cu funcţie auxiliară şi de plan secund, percuţia a ajuns să însemne în simfonismul postromantic şi expresionist o componentă definitorie şi *sine qua non* a viziunii artistice. Dar cum dintre compartimentele orchestrei este cel mai nărăvaş, percuţia — ajunsă la plenitudinea forţelor ei — se simţea stînjenită, sub o intolerabilă tutelă. De ce nu s-ar emancipa, de ce să nu existe în sine şi prin sine, aşa cum li se îngăduia uneori celorlalte instrumente ? Această dorinţă clocotitoare de a fi ea însăşi atinge un punct paroxistic într-o lucrare a cărei primă audiţie avea loc — cu un formidabil scandal — exact în acelaşi an în care bruitiştii organizau la Milano primul concert de zgomote. Ceea ce a dezlănţuit furia parizienilor, care au supus unui adevărat bombardament de obiecte pe cei ce realizaseră *Sfinţirea primăverii*, a fost şi intervenţia de-a dreptul năucitoare a percuţiei sălbatic ritmizată. Ei bine, în timp ce prin

Stravinski, principiul percutant îşi striga cu vehemenţă voinţa de a fi liber, dincolo de Alpi avea loc prima lui manifestare în libertate. Numai că pe cînd principiul percutant înlănţuit se exprima cu suprem rafinament, în forma sa eliberată el se înfăţişa primitiv şi grotesc. De aici teama lui Debussy ca nu cumva o asemenea elucubraţie să se instaleze autoritar în lumea muzicii. „Fanteziile progresului te fac să devii conservator", spunea el.

O anumită logică a istoriei era mai puternică decît nobilele dorinţe ale lui Debussy. Principiul percutant era expresia sonoră cea mai fidelă a *violenţei* care-şi făcu loc şi se afirma atît de distrugător în civilizaţia europeană. De aceea spuneam că ieşirea în public a bruitiştilor în ajunul primului război mondial era adînc, profetic semnificativă. Din evoluţia ulterioară a lucrurilor, s-a putut vedea că grotescul şi ridicolul acestei prime manifestări dovedeau nu neviabilitatea, ci doar stadiul incipient de organizare al unui mod de expresie sonoră căruia-i aparţinea — vai ! — viitorul.

XXXVI
Cum a încurajat teatrul modern transformarea Muzicii în Antimuzică

Stăteam odată de vorbă cu un mare — unii spun chiar genial — regizor al nostru, care, pregătind *Furtuna* lui Shakespeare, își punea tot felul de probleme în legătură cu ceea ce ar fi trebuit să fie partea muzicală a spectacolului său. În termeni tradiționali, era vorba despre genul pe care cei vechi îl numeau „muzică de scenă", numai că în cazul de față denumirea aceasta era cu totul necorespunzătoare. Muzică de scenă este *Egmont* al lui Beethoven, *Peer Gynt* al lui Grieg, *Arleziana* lui Bizet — adică uverturi și suite care au intrat în repertoriul concertistic ca muzică de sine stătătoare, iar prietenul meu, regizorul, nu voia cîtuși de puțin așa ceva. N-ar fi conceput de pildă ca în desfășurarea dramatică să fie introdus un interludiu simfonic sau ca spectacolul să fie precedat de un preludiu, în care să fie expuse, confruntate și dezvoltate teme muzicale de tip clasic. Nu, urmărind ca totul să fie cît mai intens și mai violent, el dorea nu muzică în sensul armonios sau măcar uman al cuvîntului, ci o „bandă sonoră", adică o succesiune de sunete și zgomote produse și fixate mai ales cu concursul aparaturii electronice.

Ceea ce m-a dezamăgit a fost nu ideea — fără nimic nou în ea — de a-l cununa pe Shakespeare cu această emanație a inginerismului muzical, care este așa-zisa muzică concretă și electronică, de a înlocui muzica de scenă cu montajul de sonorități mai mult sau mai puțin zgomotoase ; m-a dezamăgit faptul că un spirit atît de original și neconformist, cum e prietenul meu, regizorul, aspira din punct de vedere muzical spre ceea ce a devenit loc comun, și încă dintre cele mai triviale. Este la ordinea zilei ca partea muzicală a unei reprezentări dramatice să fie concepută sub semnul zgomotului, electronismului, magnetofonului, din a căror cooperare iese ceva ce, amplificînd angoasant dramatismul (bineînțeles cînd tehnica e pusă la punct, pentru ca tragismul intenționat să nu eșueze în grotesc),

nu numai că reduce la zero, dar face să coboare sub zero muzicalitatea intrinsecă a spectacolului.

O asemenea muzicalitate nu mai e azi tolerată deoarece — se spune — ar diminua tensiunea, ar rări tempo-ul dramatic, ar aduce o notă nemodernă. Ce să zicem atunci despre inadmisibila falsificare a viziunii dramatice prin folosirea sonorităţilor incoerente şi absurde, agresive şi sinistre, urlate de o armată de difuzoare şi purtînd acea amprentă a morţii cu care le stigmatizează trecerea prin tot soiul de aparate ? Căci o asemenea sonorizare pune în acut relief sensuri tulburi şi dubioase, putînd chiar crea o atmosferă ce depăşeşte ca forţă persuasivă partea propriu-zis scenică a spectacolului. Îmi amintea de o terifiantă ilustrare muzicală (imprimată şi pe disc) a piesei lui Blaga *Meşterul Manole*. Într-adevăr, totul era sugestiv — sugestiv pînă la coşmar, dar lumina în numele căreia era săvîrşită jertfa, această lumină nu mai strălucea. Este ceea ce se întîmplă totdeauna cînd muzicalul, mai bine zis sonorul, devine o unealtă pentru intensificarea efectelor dramatice : încetînd să fie iradiant, spectacolul pune stăpînire despotică pe suflet, iar cînd îi dă drumul, rămîne în el vînătaia lăsată de către degetele de oţel care s-au înfipt în delicata lui substanţă. Îşi închipuie, oare, regizorul modern că Goethe era chiar atît de lipsit de simţ al dramaticului, încît să regrete că nu mai era Mozart care să scrie o muzică pentru *Faust ?* Spectacolul s-ar fi desfăşurat desigur şi mai „andante" decît curge ca piesă, ca literatură, dar ar fi fost luminos scoase în relief sensurile majore, pacificatoare şi purificatoare ale mesajului, sensuri pentru a căror sesizare Goethe nici chiar pe Beethoven nu-l considera chemat. Sloganul spectacolului contemporan este însă dinamismul, tensiunea exterioară, goana ce devine gîfîială sufocantă. (Mentalitatea aceasta a pătruns pînă şi în operă, unde — măcar acolo ! — muzicalul ar trebui să domnească. Mi-a fost dat să văd chiar la Bayreuth un *Parsifal* — pe care Wagner îl concepuse ca „mister scenic" —, realizat în tempo-ul unei piese de Dürrenmatt. Presa, bineînţeles, a apreciat entuziasmată performanţa lui Pierre Boulez, graţie căruia lunga muzică a lui Wagner durase cu un ceas mai puţin decît de obicei...)

Iată recunoştinţa arătată de literatură muzicii care s-a îndreptat spre ea cu atîta încredere şi generozitate. A împins-o

spre lumea zgomotului, a determinat-o să se transforme ea însăşi în montaj şi colaj de zgomote, a făcut din ea o slujnică docilă şi fără pretenţii. Cel mai dureros e că vrea să stingă în muzician sentimentul supravieţuirii în timp, al eternităţii. Cînd compune pentru nevoile scenei, acesta se ştie condamnat la înghiţirea de către neantul uitării, muzica sa neputînd trăi în sine. Scriind pentru literatura dramatică, un Mendelsohn-Bartholdy, un Grieg, un Bizet făceau înainte de toate *Muzică*, aptă să înfrunte vremurile. Şi ea într-adevăr le-a înfruntat. Autorul muzicii de scenă de care are nevoie prietenul meu, regizorul, va trebui să accepte cu resemnare pentru producţia sa comandată o viaţă de efemeridă...

XXXVII
De la meteorologie prin psihologie la demonologie

Liniştea a domnit aproape netulburată în împărăţia Muzicii pînă spre începutul veacului XVIII, cînd fantezia compozitorului fu ademenită de o imagine care se promitea foarte fecundă pentru frumuseţea desfăşurării sonore : aceea a furtunii. Se poate spune că era cea mai puternică dintre tentaţiile ce-i erau scoase în cale de către literatură, cu care se pregătea să intre în relaţii intime. Niciodată nu se ceruse sunetelor muzicale să evoce îngrămădirea norilor pe cer, dezlănţuirea stihiilor, fulgerele şi tunetele. E drept că încercînd această experienţă (era într-adevăr „experimentalismul" acelei vremi), muzicianul îşi asuma răspunderea, nu lipsită de riscuri, de a introduce în arta pe care o slujea un element eterogen acesteia. Perspectiva noilor splendori sonore, cu care urma să o îmbogăţească, îl liniştea însă, îi dădea încredere în caracterul binefăcător al aventurii sale. În fond, îşi mai spunea el, totul nu e decît un joc : sonorităţile se învolburează tulburător pentru cîteva clipe, după care pacea luminoasă şi meditativă se aşază iarăşi în sufletul muzicii, iar pe chipul ei îşi face din nou apariţia divinul surîs. Din acest proces interior s-a născut prima imagine muzicală a *Furtunii,* zugrăvită cu discreţie şi eleganţă de cristalinul Vivaldi în *Anotimpurile* sale.

Şi se dovedi că fructul oprit era tare gustos. Experienţa vivaldiană stîrni în urmaşi un interes care nu încetă să crească. Cînd Haydn descrie furtuna în *Anotimpurile* sale, îndeletnicirea aceasta ţine încă de joc şi se prezintă ca un picturalism muzical care, deşi nu ilustrativ în sensul inferior al cuvîntului, rămîne totuşi exterior sensibilităţii muzicianului : barometrul sufletesc al lui Haydn însuşi nu a indicat niciodată furtună. Priveliştea sonoră e însă mult mai spectaculoasă. Recent începuseră a se revela marile posibilităţi expresive ale percuţiei, şi Haydn încerca — bineînţeles cu extremă prudenţă — să le pună în valoare. Una din simfoniile sale („mit Paukenschlag")

e chiar marcată de acest element sonor destul de inedit pe atunci.

Cu Beethoven însă lucrurile se schimbă aproape radical. Imaginea furtunii din *Pastorala* ne pune — pe de o parte — în fața unui picturalism considerabil îngroșat : intensificările armonice și amplificările orchestrale îi permiteau să „zugrăvească" încă și mai sugestiv, și mai realist. Pe de altă parte, însă, — și în felul acesta Beethoven depășea genial pericolul imitației plate — imaginea furtunii ne apare, implicit, puternic interiorizată, ceea ce era *absolut fără precedent* : peisajul devenise stare sufletească, furtuna nu mai era doar afară, ci și înlăuntru ; se poate chiar spune că pentru Beethoven meteorologia era prilej și pretext pentru exprimarea vehementă a psihologiei, și anume a psihologiei sale de Prometeu îndurerat. A evoca dezlănțuirea stihiilor, fulgerele și tunetele, nu mai este acum un joc. Furtuna a ajuns să facă parte din însuși sufletul muzicii. De aceea, după Beethoven, despre muzică se va gîndi în cu totul altfel decît pînă la el.

A fi acceptat să zugrăvească — mai mult în glumă — furtuna, însemnase pentru compozitor să se joace cu focul. Căci odată intrată în preocupările sale, ea punea stăpînire pe sufletul său și se transforma pe nesimțite într-o a doua natură. Și de acum nici nu mai era nevoie să afișeze intenții descriptive. Furtuna era în el, trăia acolo ca cel mai puternic și mai tiranic stimulent, îl determina să facă literatură chiar cînd nu punea muzicii sale titluri explicative. Finalul *Sonatei în fa minor, op. 56,* supranumită și *Appassionata,* este, de fapt, încă și mai îmbibat de stihinicul dezlănțuit cu furie, decît în *Pastorala,* unde ni se atrăgea atenția verbal asupra intențiilor evocatoare. Și chiar dacă Beethoven nu i-ar fi spus lui Schindler, în legătură cu această sonată, „citește *Furtuna* lui Shakespeare", torentul sunetelor era, prin el însuși, neechivoc în ceea ce privește sensul său : urgia elementelor abătută asupra sufletului, care geme după ajutor. Grandoarea revoluției muzicale beethoveniene constă și în faptul de a fi făcut muzica în stare să exprime furtuna nemairecurgînd în mod exterior la literatură. Nu era însă o emancipare de literatură. Aceasta trăia de acum în sufletul muzicii, unită cu el, îmbrățișîndu-l, sugîndu-i pătimaș vlaga.

Ceea ce nu i-a împiedicat pe romantici să facă totuși apel, din belșug, la simbolul literar al furtunii. Muzica lor e literal-

mente dominată de acesta, numai că uneori intenţiile lor sînt programatic explicitate, iar alteori — cînd pretind a mai face „muzică pură" — ele sînt subînţelese. Totodată furtuna lor, încă şi mai interiorizată, lasă să se întrevadă, la lumina fulgerelor ei şi în ecourile tunetelor ei, o realitate pe care Beethoven abia dacă o presimţise (deşi trăia în el) : demonicul. Învolburîndu-se stihinic, sufletul muzicii încearcă din ce în ce mai intens sentimentul demonicului. Cînd izbucneşte furtuna, e un semn aproape infailibil că începe ceea ce Berlioz numea, în *Damnaţiunea lui Faust*, *„la course aux Enfers"*. După imaginea furtunii din partea a treia a *Fantasticii* urmează, în modul cel mai logic, ca final al simfoniei, „noaptea de Sabat a vrăjitoarelor" cu sinistrele ei dănţuieli şi procesiuni. Începîndu-şi simfonia *Manfred* prin a ni-l arăta pe erou înconjurat de furtuni în Alpi, Ceaikovski o încheie cu descrierea împărăţiei subterane a lui Ahriman, unde Manfred îşi dă duhul înconjurat de bacanale drăceşti. Dar demonizarea muzicii ca problemă filosofică şi estetică este infinit mai complexă decît reiese din aceste referiri pe care ni le-a prilejuit înaintarea noastră prin furtunile muzicii. Vom încerca s-o contemplăm în următoarele meditaţii.

XXXVIII
Ispitirea Euterpei de către Lucifer

Demonismul este unul din „darurile" făcute de literatură muzicii, în schimbul sufletului pe care aceasta din urmă consimţea să-l încredinţeze scriitorului. Într-adevăr, pînă la Beethoven, începătorul literaturizării muzicii, nu se poate vorbi de prezenţa acelor forţe ale negaţiei, tulburării şi distrugerii, pe care le presupune noţiunea de demonism. Pînă să se impună Titanul, muzica era gîndită de făuritorii şi iubitorii ei sub semnul angelicului, dominant chiar cînd peste sufletul lui Mozart se revarsă marile tristeţi şi dureroasele presimţiri din *quintetul cu clarinet* sau *Simfonia a patruzecea.* Literaturizarea imaginaţiei componistice şi dezlănţuirea furtunii în sufletul muzicii sînt simultane cu apariţia primelor umbre şi rictusuri demonice pe chipul celei mai angelice dintre arte. Iar această triplă revoluţionare a muzicii e cuprinsă şi simbolizată de un singur nume : Beethoven. Unul din personajele cele mai stranii ale lui Werfel, muzicianul Mathis Fischböck, aprig tradiţionalist, va spune : „În bas a intrat dracul ! Basul a încetat să mai fie o adevărată voce şi s-a transformat într-un ... principiu al răului... Cel mai mare dintre belzebuţi, Beethoven, a intervenit prompt şi a izbutit să transpună în muzică vanitatea... persoanei sale."

Categoria filosofică şi estetică a „demonicului" e mult mai complicată decît îşi închipuie cei ce fac uz curent de ea. Nu i se dezvăluie în toată limpezimea nici chiar lui Goethe, cel prin care dracul şi-a făcut apariţia ca personaj literar în cultura europeană. Căci — cum remarca Rudolf Steiner — în Mefistofeles sînt amestecate două entităţi antagonice, ceea ce-l lipseşte pe ispititorul lui Faust de unitate interioară. Prin el sînt insuflate pasionalitatea şi exaltarea, dar tot el calcă în picioare cu cinism orice pornire avîntată, punînd în loc minciuna, calculul rece, interesul inferior şi egoist. Dacă Goethe ar fi avut o imagine clară a polarităţii demonicului, i-ar fi creat lui Faust un dublu conflict, şi-ar fi aşezat eroul între

Lucifer, care vine să sădească în el dorinţa frenetică, şi *Ahriman,* care urmăreşte să-l smulgă omenescului şi Spiritualului, iubirii şi năzuinţei, să-i învăpăieze intelectul şi să-i îngheţe inima. Ca să aibă o fizionomie bine conturată, Mefistofeles ar fi trebuit să fie înzestrat cu trăsături exclusiv ahrimanice (care, dealtfel, predomină în el) ; aşa cum apare el la Goethe, identitatea sa este voalată de notele luciferice, cu care nu se poate contopi, aşa cum nu se pot confunda polii Pămîntului, deşi se află la capetele aceleiaşi axe.

Am făcut această paranteză pentru că numai în lumina unei asemenea distincţii ne putem da seama de natura demonismului care, sub influenţa literaturii, pune la un moment dat stăpînire pe sufletul muzicii. Ispititorul Euterpei nu era Mefistofeles, a cărui esenţă rămîne eminamente ahrimanică, şi nici cel pe care personajul lui Werfel îl numea Belzebut, entitate de aceeaşi natură. Diavolul se înfăţişa celei mai eterice dintre arte ca unul ai cărui „ochi mari şi luminaţi / Lucesc adînc himeric / Ca două patimi fără saţ / Şi pline de-ntuneric" *(Luceafărul).*

L-aţi identificat, desigur. E fascinantul, tulburătorul, irezistibilul Lucifer, îngerul cel răzvrătit şi nefericit. Ca demonism luciferic poate fi într-adevăr caracterizat curentul ce pătrunde odată cu Beethoven în viaţa intimă a muzicii, făcînd ca armonioasa şi transparenta viziune clasică, forţa sufletească şi nobleţea spirituală legată de ea, să fie inundate de valurile pasiunilor şi neliniştilor mistuitoare. Aparenţa e cea mai spirituală cu putinţă. Avem chiar a face cu un spiritualism *non plus ultra.* De dragul himerelor sale, eroul muzicii romantice, acest absolutist al Spiritului, dispreţuieşte lumea pînă la a o urî, nu ştie cum să se ascundă, cum să scape de ea. Dar cum Lucifer îi pune în faţă numai ţinta ameţitoare şi, pe de altă parte, dezechilibrîndu-l psihic, îl lipseşte de limpezimea cugetului şi tăria inimii, avîntul eroului romantic va eşua — aproape fără excepţie — în lamentabilă neputinţă. Aceasta e una din marile linii evolutive, în necontenită amplificare, de la Beethoven la Mahler.

Dar, deşi antagonici, Lucifer şi Ahriman rămîn totuşi fraţi. Sînt, dacă vreţi, fraţi duşmani. Există între ei un fel de colaborare întru a-şi trece unul altuia victoria, în sensul pe care foarte pregnant îl caracterizează diavolul (aşa cum îl vede Thomas Mann) în convorbirea cu Adrian Leverkühn, căruia

îi spune că iadul „îi lasă pe oaspeţii săi să aleagă între răceala extremă şi o căldură capabilă a topi granitul. Ei fug urlînd între aceste două stări ; de abia sînt într-una, că cealaltă le apare imediat ca o salvare divină". Într-adevăr, aşa este. Metafora ceaikovskiană este, din acest punct de vedere, de o precizie impresionantă. Ajuns pe piscul disperărilor sale, Manfred — eroul prin excelenţă luciferic — se vede stors de ultima vlagă interioară. Abandonîndu-se hăului de sub el, se rostogoleşte pînă în fundul Pămîntului, acolo unde domneşte Ahriman. Şi iată-l pe cel atras de imaginea ideală a Astarteei, nimerit în plină, stihinică orgie, a cărei nebună vîltoare nu va întîrzia să-l nimicească. Finalul simfoniei *Manfred* e simbolic şi pentru destinul muzicii. Exact acum, la sfîrşit de secol, demonismul luciferic îşi încheie misiunea, cedînd locul mult mai redutabilului său frate, cel asupra căruia ne atrage atenţia simbolul ahrimanic. Vom vedea, în următoarea meditaţie, care a fost modul său de a lua în stăpînire sufletul muzicii.

XXXIX
De ce coboară Manfred în împărăţia lui Ahriman sau vizionarismul lui Ceaikovski

Frenezia şi tragismul muzicii marcate de demonismul luciferic ating paroxismul la postromantici, adică, aproximativ, odată cu începutul secolului nostru. Se născu atunci în mediile avangardiste o repulsie faţă de acest gen de lirism, ale cărui spectaculoase dezlănţuiri (mai ales de la Wagner încoace) fură privite ca manifestare de prost-gust. Celor ce încercau să revoluţioneze limbajul muzical, problematica faustică şi obsesiile satanice le apărură ca un moft, ca „literatură", de care veritabilul muzician mare n-are a se ocupa. Tendinţa spre deliteraturizare, conturată în preajma primului război mondial, se confunda în cea mai mare măsură cu o voinţă foarte energică de eliberare din vîltoarea şi criza luciferismului, adică — am putea spune — de desdemonizare. Să se termine cu pasionalitatea, cu exaltările şi disperările care au transformat expresia muzicală în autobiografie indecentă şi în anexă a literaturii! Muzica să redevină muzică, să fie adică, în primul rînd, severă şi echilibrată construcţie, cu punctul de reazem în ea însăşi şi ascultînd numai de logica structurii sonore! Şi neoclasicismul stravinskian şi hindemithian, apoi dodecafonismul schönbergian, iar după el punctualismul webernian traduseră în fapt aceste lozinci antiromantice, alungînd din muzică tot acel tumult care — la inspiraţia lui Lucifer — întunecase sublimele transparenţe de odinioară. Numai că odată cu acest tumult luciferic fu îndepărtat mai tot ce ţinea de *sufletesc,* în sensul cel mai uman, mai generos al cuvîntului. E adevărat că muzica îşi redobîndise echilibrul formal, dar acesta era un echilibru fără viaţă, iar uneori de-a dreptul inuman în impasibilitatea şi rigiditatea lui.

Ordinea speculativă şi dictatorială introdusă în viaţa muzicii se extinse vertiginos la toţi parametrii acesteia. Fenome-

nului i se dădu numele de serialism integral. Aceasta însemna că nici o porţiune a operei, nici un factor al limbajului nu putea rămîne în afara unui sistem unificator cu caracter totalitar. Iar cînd ultimul rest de lirism, de vibraţie, de omenesc fu expulzat, cînd actul componistic deveni expresie a cerebralităţii pure, porţile sublimei împărăţii (care între timp încetase să mai fie sublimă) se deschiseră larg şi un cor, alcătuit din voci răguşite şi din voci stridente, îşi făcu auzită teribila chemare : „Să intre maşinile !“ Şi un uruit din ce în ce mai asurzitor, pe lîngă care zgomotul tancurilor e melodios, pătrunse, necontenind să se înteţească, în această lume născută din armoniile cosmice. Facilitînd şi stimulînd construcţiile speculative, ba impunîndu-se şi ca mijloc de exprimare, aparate de tot felul se răspîndiră peste biet sufletul muzicii şi făcură ca această artă, ce cîndva surîdea dumnezeieşte, să capete paradoxala înfăţişare de brută rafinată, al cărei sadism e abia mascat de rictusul dispreţuitor, gata să se transforme în rînjet.

Iată însă definit, în esenţa lui, spiritul ahrimanic însuşi. Pretinzînd a îndepărta din muzică demonismul, odată cu literatura şi romantismul, compozitorul de orientare speculativ-scientistă nu făcea decît să favorizeze instaurarea unui alt demonism, mult mai cumplit. Îmi aduc aminte de o butadă a lui Baudelaire, care era însă mai mult decît o butadă : cea mai perfidă născocire a diavolului e să acrediteze ideea că nu există ! Ahriman, cu gîndirea lui inumană, implacabilă, strivitoare, a intrat în muzică ridiculizîndu-l pe Lucifer şi pe cei care-l luau în serios. Nimicirea substanţei romantice a muzicii s-a făcut nu în numele acelei spiritualităţi ai cărei exponenţi erau Palestrina şi Lasso, Bach şi Mozart, ci în numele tehnicismului excesiv. Rafinamentul speculativ ahrimanic este pseudospiritual. Să nu ne inducă în eroare demagogia declaraţiilor pe care le face în legătură cu puritatea şi elevaţia intenţiilor sale. Nu e decît diversiune acel obicei — devenit deja manieră — de a intitula compoziţiile cu nevinovate denumiri geometrice şi greceşti : *Segmente*, *Configuraţii*, *Structuri*, *Accoripsis* etc. Este vălul feciorelnic, ademenitor, pe care Ahriman şi-l pune pe faţă pentru a-şi masca hidoşenia şi moartea din suflet.

Inspirîndu-se din Byron, Ceaikovski ni-l arată pe Manfred dîndu-şi duhul în înfricoşătoarea împărăţie, subpămîntească şi subumană, a lui Ahriman. Dar finalul simfoniei sale are şi o codă prin care viziunea byroniană este depăşită. Din prăbuşirea tragică, sumbru şi grandios subliniată de către orchestră, se ridică pe neaşteptate acordurile solemne, înălţătoare ale orgii care prevestesc o victorie şi mai mare, posibilă tocmai prin tributul incomensurabilelor suferinţe îndurate de sufletul pe care, după ce pusese stăpînire, Lucifer îl zvîrlise în împărăţia lui Ahriman. Are un tîlc adînc discreditarea căreia atît de adeseori îi este obiect Ceaikovski în mediile moderniste. El a fost unul din cei care au crezut în Muzică şi în învierea ei.

XL
Între „Hyperion“ şi „Oedip“: o filosofie românească a muzicii

„Din chaos Doamne-am apărut
Şi m-aş întoarce-n chaos...
Şi din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.“

EMINESCU — *Luceafărul*

„...printre voci de izvoare de primăvară, eu voi păşi senin către ceasul din urmă şi voi muri în plină lumină.“

ENESCU-FLEG—*Oedip*

Prin ce a compus, prin arta sa de interpret, prin întregul său fel de a fi şi a trăi, Enescu ilustrează înţelegerea *românească* a ideii de muzică. Nu e vorba aici de ecoul folclorului în creaţia şi estetica sa, ci de suprema cristalizare a sensibilităţii muzicale proprii neamului nostru. Cine, dintre străini, ar vrea să ştie cum concep românii muzica, se va lămuri în mod profund doar întrebîndu-l pe Enescu. Iar acesta îi va spune că, pentru român, muzicalul înseamnă biruirea zbuciumului prin seninătate, sublimarea durerii în dor, rezolvarea dezbinării în armonioasă împăcare, în fine vălul diafan al visului şi contemplaţiei, aşternut peste realităţile întunecate care, în felul acesta, se văd brusc şi miraculos transfigurate. Ţine de felul nostru — românesc şi enescian — de a înţelege muzica orice expresie sonoră a unei asemenea atitudini existenţiale. Şi ne este greu, dacă nu chiar cu neputinţă, să ne regăsim în acele opere care dau glas — în sonorităţi speculative şi stridente — zonelor instinctuale întunecate, realismului dur, lucidităţii tăioase. A simţi enescian muzica, adică în concordanţă cu cele mai adînci coordonate ale fiinţei noastre etnice, presupune o atracţie precumpănitoare spre stiluri ca cele ale lui Bach şi Mozart, Fauré şi Chausson, şi o

anumită dificultate în a ne integra universului psiho-muzical al unui Schönberg, Webern sau Stravinski.

Dar viziunea enesciană contează pentru noi nu numai ca realizare muzicală de vîrf, ci şi ca cea mai înaltă conştienţă de sine a spiritualităţii româneşti. Nici în cugetarea discursivă, nici în poezie nu s-a ajuns la o *Weltanschauung* atît de completă, rotunjită, armonioasă, atît de magnific reprezentativă pentru sufletul românesc în ce are el mai nobil şi permanent, ca în fenomenul enescian. Nu se poate, desigur, spune că filosofia lui Blaga şi lumea poetică a lui Arghezi nu s-ar fi ridicat la sinteză şi nu ne-ar exprima la rîndul lor. Nici unuia nu-i sînt însă caracteristice integritatea interioară, puritatea şi strălucirea diamantină cu care opera enesciană luminează, din depărtări albastre, spaţiul spiritual al acestui popor. Îi înţelege însemnătatea şi măreţia doar cel care, redescoperind izvorul unic şi unificator al lucrurilor, nu mai face obişnuitele distincţii între filosofie, poezie, muzică etc., ci e preocupat de o singură problemă : plenitudinea şi pregnanţa conştienţei spirituale de sine la care ajunge un popor — sau eventual un întreg continent — prin călăuzitorii săi iluminaţi şi inspiraţi. Din acest punct de vedere putem spune că, deşi nu manifesta vreo înclinare pentru gîndirea speculativă, Enescu este cugetătorul cel mai cuprinzător, mai adînc şi mai înaripat al sufletului românesc. Este cugetător în acel sens pe care-l avea în vedere Schopenhauer cînd spunea că, dacă s-ar putea traduce prin cuvinte în mod amănunţit ceea ce spun sunetele unei compoziţii muzicale, s-ar putea obţine o explicare completă a lumii. Desigur că aşa ceva, practic, nu se poate realiza şi e bine că nu se poate. Această imposibilitate nu trebuie însă să ne facă să uităm exhaustiva şi insondabil de profunda filosofie ascunsă în intimitatea muzicii şi mai ales în tăcerile spre care ea ne îndeamnă — tăceri ale căror aripi, şi numai ele, ne poartă spre tărîmurile de unde-şi primesc inaudibil sugestiile marii Maeştri.

Ei bine, din această perspectivă înţeles, fenomenul enescian nu este altceva decît continuarea şi desăvîrşirea acelui stadiu la care ajunsese conştienţa de sine a spiritualităţii româneşti prin fenomenul eminescian. Întreaga fiinţă a marelui şi martirizatului poet este ca un arc întins spre pacea, armonia, seninătatea pe care le simte ca singurele realităţi cu adevărat substanţiale pe lumea aceasta, ca pe unicul ideal spre care omul trebuie să năzuiască. Dar teribile stihii (cu totul altele

decît cele detectate de Călinescu în exegeza sa, pe cît de monumentală, pe atît de exterioară) l-au tras înapoi şi în jos din sublimul său zbor spre tării, i-au acoperit cu nori grei firmamentul spre care se îndrepta frenetic ca spre adevărata patrie, i-au deviat direcţia cea justă şi l-au expus celor mai primejdioase rătăciri. Eminescu a putut deznădăjdui într-un mod care ne e atît de puţin propriu, deoarece a năzuit spre impasibilitatea rece a unei Nirvane care nu ţine de universul nostru spiritual.

Ceea ce în gîndirea şi simţirea eminesciană era dor chinuitor după zări albastre, suferinţă a imposibilităţii de a vedea înfăptuindu-se acest miraj, a devenit la Enescu împlinire, biruinţă, statornicire. Prin muzician, conştienţa de sine a spiritului românesc se purifică şi se consolidează. Nu sustrăgîndu-se suferinţei, ci depăşind-o şi transfigurînd-o. Nu renunţînd la idealul detaşării sublime, ci umanizîndu-l, umplîndu-l de cea mai vibrantă simpatie şi duioşie. Pentru ca să se realizeze pe deplin, Hyperion a trebuit să mai coboare o dată şi să sufere şi mai cumplit decît suferise din cauza Cătălinei. În această reîncarnare a sa el a purtat numele — străvechi şi mereu modern — al lui Oedip.

XLI

Muzica i-ar putea face pe oameni mai buni, dacă ei ar lăsa-o să lucreze în sufletul lor

Îţi manifeşti prin aplauze o bucurie, o recunoştinţă a căror calitate umană e deasupra oricărei îndoieli. Întrebatu-te-ai însă vreodată dacă ele sînt percepute ca atare, — pe lîngă dirijorul sau pianistul cărora ropotele din sală le fac o prea vizibilă plăcere — şi de sufletul Muzicii care ţi se adresează prin ei ? Pe faţă ţi s-a aşternut nedumerire : „Ce suflet al Muzicii ?“, îţi vine pe buze întrebarea : „Ce fantasmagorie mai e şi asta ?“ Şi totuşi, nu există interpret care, oricît s-ar iubi pe sine (ceea ce e cît se poate de curent), să nu spună : „Eu slujesc Muzica“ şi să nu se pronunţe dezaprobator asupra acelor colegi care, preocupaţi mai mult de gloria lor personală decît de misiunea lor, „nu slujesc muzica“. Dar dacă toţi — inclusiv cei vizaţi de această dezaprobare — pretind că o slujesc, înseamnă că Muzica trebuie să fie o realitate vie, o entitate spirituală, căci nu poţi venera o idee abstractă, fără viaţă. Numai profanii sau cei cu sufletul pervertit pot lua drept „muzică“ elucubraţii sonore de felul celor atît de frecvente azi, care, din punct de vedere spiritual, ţin de realitatea opusă, de „antimuzică“. Cel care, parcurgînd multitudinea experienţelor muzicale ale veacurilor, şi-a păstrat nealterată simplitatea originară a sufletului, acela ştie că Muzica este — metaforic vorbind — o Fiinţă cu o fizionomie spirituală definită, pe care n-o poţi confunda cu antipodul ei, chiar cînd apare desfigurată, cum tot mai des se întîmplă de la romantici încoace. Intuiţia că sînt „slujitorii muzicii“, proprie mai tuturor interpreţilor, e nu numai justă, dar de o adîncime de care puţini îşi dau seama. Prin ceea ce fac ei, dar în primul rînd prin ceea ce revelează ea compozitorului (care — cum era cazul lui Beethoven — poate privi această revelaţie ca o poruncă), Muzica trimite necontenit spre om mesaje dătătoare de uriaşe forţe lăuntrice. Acesta e dealtfel şi cel mai sigur semn după care poate fi recunoscută : dacă, în timp ce o asculţi, te simţi ridicat deasupra condiţiei tale obişnuite, capabil să înţelegi

şi să iubeşti mai mult decît înainte, înseamnă că *este ea,* tot ce te apasă şi te umple de nelinişti provenind nu de la ea, ci de la contrariul ei. Numai că aceste forţe pe care Muzica le depune în noi sînt germeni : ei trebuie să încolţească şi nu pot încolţi decît dacă-i îngropăm în sufletul nostru, iar această „însămînţare" *sui generis* are loc numai atunci cînd prelungim — printr-o fermă păstrare a tăcerii interioare — elevaţia spre care am fost purtaţi pe aripile muzicii. Pentru ca acţiunea acestora din potenţială să devină reală în noi, trebuie deci să devenim capabili a ne menţine *singuri* la înălţimea pe care ea ne-a ajutat să ajungem. Şi nu există alt mijloc pentru o astfel de statornicire a noastră întru elevaţie, decît să lăsăm Muzica, după ce a tăcut în afara noastră, să răsune amplu în spaţiile noastre lăuntrice, ca o majestuoasă pedală de orgă. Sînt extrem de importante clipele ce urmează audiţiei propriu-zise, de ele depinzînd *în mod decisiv* acţiunea muzicii în noi, şi totuşi cît de ignorată este această importanţă a lor ! N-ar trebui nimeni să se mire că, deşi viaţa muzicală a omenirii a căpătat o amploare fără precedent, oamenii nu se arată a fi devenit mai buni. Muzica i-ar putea într-adevăr face mai buni, infinit mai buni, dar ei n-o lasă să lucreze în sufletul lor, căci nu vor sau nu ştiu să păstreze, să „însămînţeze", să lase să lucreze în ei germenii dătători de putere şi iubire. Aproape că nu mai e nevoie să vorbesc despre rolul negativ al aplauzelor : ele curmă brusc şi brutal acţiunea muzicii în plină desfăşurare în noi, smulgîndu-ne tăcerii lăuntrice în care ar fi trebuit să-i urmărim ecourile (în ele dîndu-ni-se de fapt dezlegarea marelui mister al muzicii). Nu doresc cîtuşi de puţin să discreditez aplauzele, căci ştiu din ce izvor curat ţîşnesc, şi nici nu-mi imaginez — donquijotesc — că reflecţii ca acestea ar putea influenţa cu ceva o tradiţie seculară. Adevărul trebuie spus, însă, chiar dacă nu devine normă de acţiune practică. Ropotele de ovaţii nu Muzicii i se adresează, ci celor care au mijlocit accesul ei în noi. Poate dori aplauzele interpretul care vede în ele certificatul măiestriei sale, dar nu Muzica, al cărei „interes" este tocmai la polul opus aplauzelor ; ea ne vrea tăcuţi, în reculegere, altminteri rămînînd aidoma seminţelor căzute pe piatră : nu poate încolţi în noi. Compozitorul, aflat prin condiţia sa mai aproape de Muzică decît interpretul, a intuit într-o mare măsură acest deziderat intim al celei ce-l inspiră. Cum reiese dintr-o celebră scrisoare, anu-

mite părţi din *Flautul fermecat* Mozart le compunea conştient că la o asemenea muzică ar fi profanator să se aplaude. Pe vremea lui Wagner, şi multă vreme după aceea, la reprezentarea lui *Parsifal*, aplauzele erau interzise. Iar Debussy, pentru a ne face să ne dăm seama cît de penibile sînt marile triumfuri din sălile de concerte, ne recomanda să ne întrebăm : îi vine cuiva în minte să aplaude un răsărit de soare ? Dar simbolul cel mai impresionant, al contopirii compozitorului cu Muzica şi cu exigenţele ei, ni-l oferă Beethoven, la prima audiţie a *Simfoniei a noua*, pe care o dirija ; din ovaţiile asurzitoare ale sălii marele surd nu mai auzea absolut nimic. Mi se va răspunde : „Dar cît suferea el !..." Şi atunci eu voi întreba : Unde stă scris că slujirea Muzicii ar trebui să însemne altceva ?

XLII
Cînd vine în fața publicului său, interpretul săvîrșește, în numele Muzicii și spre gloria ei, o ofrandă muzicală

Cînd cei entuziasmați din sala de concert sau operă fac să se dezlănțuie freneticul, insistentul, irezistibilul lor „bis !“, ei își manifestă, neîndoios, o simpatie care nu-l poate lăsa indiferent nici chiar pe artistul cel mai integru. Dar apoi, după ce concertului de Beethoven i-au urmat cele două, trei, patru „suplimente“ destinate a potoli foamea de lup a melomanului, ovaționatul, dacă e un veritabil muzician — adică dacă iubește Muzica mai mult decît cariera — nu poate să se sustragă melancoliei care însoțește totdeauna, ca o umbră, asemenea triumfuri. O melancolie de felul celei întipărite de Michelangelo pe chipul *Invingătorului* său, care, deși cu piciorul pe vrăjmașul de moarte, nu se poate bucura de biruința sa. La capătul unui efort încununat de succes, muzicianul trăiește și el experiența interioară a eroului lui Michelangelo. Într-adevăr, dificultățile cu care are de luptat, rezistențele pe care trebuie să le sfarme, se ridică în fața lui aidoma unui vrăjmaș. Iar cînd, cu ajutorul inspirației, reușește să-l doboare, victoria sa își găsește suprema ratificare prin dezlănțuirea exultantului strigăt-dorință : „BIS !“ Răspunsul său este mai totdeauna generos și aureolat de fericirea — atît de umană, atît de firească — a operei magnific încheiate. Fericire de o clipă însă, căci, de îndată ce s-a retras în singurătatea sa, se va destăinui așa celuilalt din el :

— „Încă o dată m-am lăsat cuprins de beție. Încă o dată mi-am putut închipui că, bisîndu-mă, îmi arată iubirea lor pentru muzică și pentru mine ca reprezentant al ei, cînd, de fapt, în bisul lor țipa iubirea pentru plăcere. Îi încîntase ceea ce auziseră și, dorind să-și prelungească încîntarea, cereau încă ceva pe deasupra : exact așa cum ceri la masă cînd savoarea bucatelor îți ațîță lăcomia latentă. Au înțeles ei cu adevărat

de ce le-am cîntat, ce le-a spus Beethoven prin mine? O, dacă ar ajunge să-şi dea seama că bucuria muzicii este de cu totul altă natură decît desfătarea gastronomică şi că deci din ea trebuie să ţîşnească o altă reacţie decît trivialul „mai vreau" ! Cînd vine în faţa publicului său, interpretul săvîrşeşte, în numele Muzicii şi spre gloria ei, un act de cutremurătoare solemnitate. S-ar putea spune (întrebuinţînd cuvintele lui Bach) că este o „ofrandă muzicală" — *ein musikalisches Opfer* — pe parcursul căreia dăruieşte tot ce e mai pur în el. Şi ce reacţie poate fi mai adecvată — dacă o asemenea ofrandă a făcut ca în inimi să se aprindă flăcări — decît aceea a unei gratitudini tăcute şi interiorizate, singura compatibilă cu un sentiment autentic, înalt, copleşitor. Iubirea se exteriorizează în cuvinte mari doar atunci cînd e şubredă, superficială şi nesigură de sine. Or nouă, muzicienilor, ni se oferă nu numai aceste cuvinte mari care sînt aplauzele, dar şi acel „mai vreau" care dezvăluie adevărata esenţă a aplauzelor. Totdeauna după ce cînt bisurile, am sentimentul umilitor că mi s-a smuls cu forţa un plus de satisfacţie. S-ar putea zice că unii vin la concert sau la operă cu o stare de spirit mai mult comercială decît artistică : să obţină pentru acelaşi bilet de intrare o cantitate cît mai mare cu putinţă de euforie. Şi e suficient să fie cîţiva, ca să impună brutal lăcomia lor întregii săli. Aceştia nu-şi dau seama că prin ceea ce ne cer îşi dăunează în primul rînd lor înşişi, căci anulează instantaneu efectul muzicii în suflet ; ei ne dăunează nu mai puţin şi nouă, celor care, după ce am oficiat pe podium, avem nevoie de reculegerea necesară reintrării nedureroase în noi înşine. Dar bis-ul acesta contrazice nu numai adevăratul sentiment artistic, ci şi cea mai elementară logică. Dacă muzica ţi-a plăcut, înseamnă că ai înţeles-o. Iar cel ce a înţeles, nu mai are nevoie de altceva : preocuparea lui va fi ca din clipa aceasta să păstreze cît mai cu grijă, la adăpostul tăcerii interioare, mesajul primit, să mediteze asupra lui, să trăiască sub semnul lui. Într-o singură situaţie ar fi justificat bisul : aceea în care se vedea pus Beethoven cînd Schindler, nedumerit, îl întreba ce a vrut să spună în *Appassionata*, pe care compozitorul tocmai i-o cîntase.

Atunci Beethoven se aşează din nou la pian şi cîntă încă o dată întreaga sonată. După care adaugă : Asta am vrut să spun. Dacă ar vrea deci să fie logic, melomanul ar trebui să biseze muzica pe care n-o înţelege, pe care n-a putut-o îndrăgi. De aceasta însă el nu ştie cum să fugă (atunci cînd îi lipseşte curajul de a o fluiera...). Veni-va, oare, timpul cînd ofrandei noastre muzicale i se va răspunde prin valuri copleşitoare de recunoştinţă mută ?

Puţini muzicieni se vor recunoaşte desigur în acest monolog. Dar sînt oare mulţi cei care au înţeles — şi nu numai cu capul, dar şi cu inima — că slujirea muzicii înseamnă renunţare la sine ?

XLIII
Are ceva de suferit ascultarea muzicii prin intervenţia tehnicii ca mijlocitoare între interpret şi public?

A fost o vreme cînd mari muzicieni — printre care şi Enescu — denunţau ca falsificator şi antiartistic procedeul înregistrării pe disc sau bandă. Această intervenţie a tehnicii, spuneau ei, văduveşte interpretarea de autenticitate, oferă o imagine artificială şi neînsufleţită a muzicii (de unde numele dispreţuitor de „muzică în conserve", dat înregistrărilor), denaturează relaţia dintre public şi interpret, care trebuie să fie o relaţie a contactului nemijlocit. Iată însă că, pînă la urmă, renunţară la împotrivirea lor. Chiar continuînd să considere că prin înregistrare se pierde ceva din conţinutul viu al muzicii, toţi marii interpreţi ai timpului nostru acceptară să-şi lase arta captată şi materialmente imortalizată. După ce o viaţă întreagă nu încetase a se eschiva solicitărilor de acest fel (ceea ce a lipsit posteritatea de imaginea măiestriei sale din epoca apogeului), Enescu îngăduia — şi intuiesc aici un prea tîrziu regret — ca discul să fixeze nobilul patetism cu care, uzînd de ultimele puteri, ştia să re-creeze sonatele şi partitele lui Bach. Cît despre cei ce nu sînt decît compozitori, aceştia nu numai că n-au adus obiecţii ideii de înregistrare, dar au susţinut-o ca pe un mijloc de-a dreptul providenţial de a rezolva străvechea problemă a izolării şi ignorării lor. A nu fi cunoscut de cei mulţi — cărora din adîncul inimii şi dintotdeauna li s-a adresat, cu o sinceră dorinţă de fraternizare sub semnul idealului — a fost de veacuri o pricină de adîncă suferinţă pentru compozitor. Ce teribilă dramă trebuie să fi însemnat pentru Schubert sau Bruckner imposibilitatea de a-şi auzi răsunînd într-o sală de concert cvasitotalitatea simfoniilor lor! În acelaşi timp, ce eveniment grandios era altă dată pentru compozitor să-şi poată auzi măcar o dată lucrarea „pe viu", organizarea unei prime audiţii fiind pe atunci un proces de ale cărui dificultăţi şi complicaţii nu-şi poate da seama compozitorul modern, acest răsfăţat al orchestrelor şi studiourilor. Să ni-l imaginăm pe Mahler îmbarcîndu-se la

New York pentru a se duce să organizeze la München — unde aveau să i se opună atîtea obstacole — prima audiţie *a Simfoniei a opta,* „a celor o mie", în vederea căreia un lăcaş special urma să fie amenajat. Efort care i-a zdruncinat considerabil sănătatea, lipsindu-l de puterea cu care s-ar mai fi luptat să-şi audă şi următoarele două lucrări — *Cîntecul Pămîntului* şi *Simfonia a noua;* pe acestea nu le-a mai putut auzi, şi n-avem nici un motiv să ne îndoim că a plecat de aici cu imensa tristeţe de a nu fi putut asista la „crearea" interpretativă a acestor două opere de sumbră culminaţie. În faţa largii iradieri pe care i-o permit discul şi banda — iradiere ce se extinde, spectacular, la întreaga planetă —, compozitorul a uitat cu desăvîrşire orice obiecţie ce putea fi adusă tehnicii înregistrărilor. Dimpotrivă, graţie acesteia el vede împlinindu-i-se un vis secular : acela ca mesajul să biruie spaţiul şi să ajungă la inimile tuturor.

Aşadar, interpretul s-a lăsat convins, iar compozitorul nici măcar n-a trebuit convins, înregistrarea venind în întîmpinarea celor mai intime aspiraţii ale sale. Mai rămîne să fie întrebat cel de-al treilea factor al fenomenului muzical, şi de fapt cel decisiv : ascultătorul. Are ceva de suferit ascultarea muzicii de pe urma acestei intervenţii a tehnicii ca mijlocitoare între interpret şi public ? Dacă e să desluşim răspunsul acestuia din interesul masiv şi mereu crescînd pentru muzica înregistrată, atunci acest răspuns ni se va impune ca un foarte răspicat NU. Ţine, într-adevăr, de iluzie părerea că muzica înregistrată ar avea în auditor un răsunet mai mic decît „muzica vie". Bineînţeles că, atunci cînd mi se oferă posibilitatea să-l aud pe Karajan „pe viu", voi fi fericit s-o fac ; atunci însă cînd am de ales între o simfonie beethoveniană „executată" pe viu de o mediocritate şi una într-o „cutie de conserve" cu marca Herbert von Karajan, mă voi îndrepta fără ezitare spre aceasta din urmă. Nu subapreciez cîtuşi de puţin importanţa contactului viu cu orchestra, dar esenţialul rămîne totuşi sentimentul trezit în noi de mesajul pe care *compozitorul inspirat* l-a închis pentru eternitate în sunete şi pe care numai interpretarea, la rîndul ei inspirată (indiferent dacă ni se adresează

de pe podium sau de pe disc), îl poate dezvălui. Pe de altă parte, o audiţie în condiţii care să favorizeze detaşarea şi interiorizarea celui ce ascultă (condiţii foarte incomplet realizate într-o sală de concert) şi mai ales să-l scutească de obligaţia atît de păgubitoare pentru suflet a aplauzelor — o asemenea audiţie este mult mai aproape de idealul marilor compozitori : „de la inimă la inimă“ (Beethoven). Nu, pickupul sau magnetofonul — puse în slujba unor necesităţi spirituale profunde — nu sînt deloc o primejdie pentru destinul muzicii în epoca noastră. Prevăd întrebarea : „Dar sălile de concert din ce în ce mai puţin frecventate, nu vădesc o primejdie, şi încă una foarte concretă ?“ — Va fi tema următoarei meditaţii.

XLIV
Golirea sălilor de concert ca formă a luptei publicului împotriva mediocrității

Cum s-ar putea ajunge ca, în crearea muzicii, interesul personal (legat de obicei de goana deșartă după glorie exterioară) să-și spună cît mai puțin cuvîntul, pentru ca, în felul acesta, muzica să devină cît mai mult expresia unei atitudini — etic vorbind — dezinteresate?

Problema poate fi abordată din numeroase direcții. În meditația de față mă voi apropia de ea venind dinspre acest impunător fenomen care este interesul de masă pentru muzica înregistrată. Corolarul lui e binecunoscut: scăderea vertiginoasă a publicului în sălile de concerte. Nu este aceasta o ofensivă sumbru-prevestitoare a „muzicii în conserve" împotriva „muzicii vii"?

La o examinare ceva mai atentă, nu poți să nu-ți dai seama că, pretutindeni în lume, manifestările concertistice la care publicul se împuținează sînt cele ce se desfășoară sub semnul mediocrității (pe care — chiar și cînd e „aurită" — ascultătorul tot o detectează, fie el cît de neinstruit). Nu e deloc caracteristic — sau cel puțin încă n-a devenit — ca unui artist autentic, elocvent, publicul să-i răspundă cu indiferență. Și nici măcar nu-i nevoie să aibă un nume foarte ilustru, sau să fie un străin aureolat. Ce se ascunde, deci, îndărătul interesului crescînd pentru înregistrări? Nicidecum refuzul contactului cu „muzica vie", ci o sporire de bun augur a exigenței, la școala imprimărilor de calitate. Din acest unghi privită, marea extindere a mijloacelor electromagnetice de reproducere a muzicii naște în noi și speranța unei înnobilări a vieții muzicale, atît de banalizate. Golirea progresivă a sălilor: iată o pașnică, dar foarte eficientă formă a luptei împotriva mediocrității. Publicul vrea să audă interpretări la nivelul celor pe care i le oferă discul (fie el și ieșit din teascurile Electrecordului...).

Înregistrarea este, însă, o excelentă şcoală şi pentru muzicianul interpret — fireşte, dacă acesta îi înţelege lecţia. Ea îl învaţă să cînte nepreocupat de succesul exterior şi imediat, să-şi conceapă publicul ca pe un partener ideal şi invizibil, dacă vreţi chiar sub semnul eternităţii, să-şi scoată din propriile-i adîncuri lăuntrice imboldul însufleţitor pe care i l-ar fi dat contactul nemijlocit cu o sală plină. Acestea sînt însă, pentru interpret, tot atîtea prilejuri de a-şi *spiritualiza* arta, ceea ce e sinonim cu înălţarea ei calitativă. Pretind unii : „Cutare interpretare sună pe disc atît de frumos deoarece a intervenit măiestria tehnică a inginerului de sunet". Desigur că acesta din urmă poate să cureţe, să şlefuiască, să amplifice, dar genial să fie el şi nu va putea face din Nae Cutărică un Bruno Walter. O înregistrare sună adesea mai convingător decît o interpretare „pe viu", deoarece în studio acţionează alte forţe stimulatoare decît în sala de concert, acele forţe care infuzează interpretării un curent de mai înaltă spiritualitate. Cînd nu se adresează unei anumite săli de la care aşteaptă o anumită reacţie, muzicianul e incomparabil mai aproape (şi nu acesta trebuie să-i fie oare ţelul ?) de starea de spirit a celui care a compus opera. Căci acesta din urmă — dacă e un veritabil compozitor — stă de vorbă, în singurătatea lui inspirată, cu umanitatea întreagă, cu un public ideal, pe care-l simte apropiat inimii sale în ciuda faptului că nu-l vede (aşa ne explicăm de ce compozitorii n-au obiectat niciodată împotriva înregistrărilor : acestea le apăreau mai fidele mesajului lor decît manifestările concertistice unde strălucirea exterioară a interpretului face adesea să se uite meritele compozitorului...). Din nefericire, începe să prindă contur în zilele noastre un alt fenomen care este într-adevăr îngrijorător. Nerăbdător să ajungă cunoscut şi recunoscut, compozitorul modern se arată din ce în ce mai puţin apt pentru acel dialog spiritualizat pe care-l poartă toţi marii maeştri cu umanitatea şi eternitatea. El are în vedere din ce în ce mai des publicul de la cutare festival de muzică contemporană, juriul cutărui concurs şi alte asemenea adrese precise. Stingherit de către interpret, a cărui intervenţie mijlocitoare cere un anumit timp, nu ezită să-l dea laoparte, recurgînd la aparatele elec-

tronice ale căror combinaţii sonore înregistrate pe bandă tind să se substituie compoziţiei de tip clasic. O asemenea bandă se poate multiplica la infinit, poate circula rapid, poate fi oriunde şi oricînd prezentată. Muzica de laborator exprimă nu atît o platonică necesitate experimentală, cît o aprigă sete de parvenire şi afişare. Golirea sălilor şi concurenţa înregistrărilor vor face ca interpretarea să devină moralmente dezinteresată şi artisticeşte mai pură. Ar fi trist ca tocmai acum compozitorul să-şi renege nobilele tradiţii, comportîndu-se ca sclav al unei mentalităţi carieriste care jigneşte memoria lui Mozart, Schubert, Bruckner, aceşti sfinţi ai calendarului muzical.

XLV
Aureolarea individualității a viciat adînc sufletul muzicii și pe cel al muzicianului

Secolul XVIII cunoaște prima cristalizare și mare înflorire a două genuri care aveau să înrîurească într-un mod hotărîtor destinele muzicii : concertul și opera. Prin ele începe să se afirme muzicianul interpret ca individualitate strălucitoare și seducătoare. Inutil să mai evocăm șirul splendorilor care s-au revărsat în viața muzicală a Europei după ce Vivaldi și Bach și-au scris concertele lor, după ce Pergolesi și Gluck au creat modelele operei bufe și ale celei serioase : le cunoaște orice meloman, căci din ele — aproape cu exclusivitate — este alcătuită sfera valorilor muzicale de circulație curentă.

Ceea ce se știe însă mai puțin, este că aceste splendori au slujit drept ademenitor cal troian unei mentalități profund ostile acestei expresii a năzuinței omului spre autodepășire și spre desmărginire, care este Muzica. Aceasta apăruse în Europa și se dezvoltase profesional mai bine de o jumătate de mileniu, afirmînd primatul obiectivității, totalității, generalului asupra a tot ce ține de individual, particular, personal. Mesajul ei, idealul ei constau tocmai în exprimarea omului care s-a biruit pe sine în ce are el limitat, și mai ales în egoismul său, și ajungînd astfel să descopere în intimitatea sa o lumină de neînchipuit pentru o fire narcisică. Aceasta este sursa acelei blînde și reconfortante străluciri pe care o iradiază vechiul gregorian, mesele, motetele și madrigalele maeștrilor Renașterii, primele opere — cele ale lui Monteverdi — din care nu ne întîmpină încă gargarismele „bel-canto"-ului, concertele „grossi" ale lui Vivaldi, Corelli, Bach, în care elementele solistice sînt atît de discrete și subordonate disciplinei ansamblului. Chiar cînd e concepută solistic — cum e cazul sonatelor lui Scarlatti sau al *Clavecinului bine temperat* —, muzicii din acele vremuri îi este cu desăvîrșire străină ideea autoetalării interpretului, care trebuie să smulgă publicului entuziasmul și ovațiile prin intensitatea expresiei și performanța tehnică.

Numai spre sfîrşitul secolului XVIII începe să se contureze pentru Muzică această direcţie spre care o invita trecerea interpretului solist pe primul-plan.

Aureolarea individualităţii a viciat însă adînc sufletul Muzicii şi pe cel al muzicianului. Însă pe Bach ispita gloriei personale putea să-l lase indiferent. Pentru faptul de a fi fost ignorat de contemporani el n-a suferit deloc. Dacă a suferit din ceva, a fost poate numai din cauză că moartea — pe care o chema cu atîta dor — întîrzia să vină. Nici lui Mozart aplauzele nu-i prea fac plăcere, deşi năzuinţa spre realizarea de sine avea în cazul lui un caracter mai pasionat. Cu Beethoven însă dorinţa afirmării spectaculoase şi aducătoare de glorie se revarsă irezistibil în lumea muzicii. Ceea ce am arătat a fi mesajul, misiunea, idealul acesteia, fu invadat de preocuparea pentru „stil", pentru originalitate, pentru efect. Spiritualitatea se văzu din ce în ce mai falsificată în autenticitatea ei, iar rostul superior al muzicii fu înlocuit prin altele mărunte, cu caracter autobiografic, comercial, experimental etc. Calea slujirii impersonale fu abandonată în favoarea personalităţii, al cărei cult îl inaugurase cu atîta exaltare Beethoven. Continuăm să trăim sub acest semn al individualismului exacerbat.

Nu pentru a nega magnificele valori create de romantici, postromantici şi expresionişti fac aceste consideraţiuni, ci pentru a reaminti — fiind pe cale să se uite — sensul originar al muzicii, fundamentala ei raţiune de existenţă. Mă uit — ca profesor — de ani şi ani la toţi tinerii care-şi reclamă accesul la cariera de muzicieni. Aproape nici unul care să pornească la drum cu gîndul de a sluji *cît mai din umbră* Muzica şi interesele ei majore. Fiecare începe prin a se visa pe culmi de slavă, incomparabil, înconjurat de admiraţia prosternată a contemporanilor. Fiecare se ia în consideraţie în primul rînd pe sine, căci fiecare vede muzica doar ca emanaţie a strădaniilor lui personale, nu ca fiinţă reală, vie, de sine stătătoare, ce trebuie sacerdotal slujită. De aici puzderia de şcoli şi şcolişoare ale modernismului, în cadrul căruia atomizarea individualistă a muzicii a atins deja ultima limită posibilă. Alergînd după o formulă personală şi după iluzoria glorie a unicităţii, ce au cules însă ? Ignorarea lor totală de către epocă. Condiţia compozitorului modern este extrem de dureroasă, este chiar tragică. Dar ea poate fi şi purificatoare. Indiferenţa ce

i se arată de către public, poate să constituie pentru el o nesperată şcoală a uitării de sine şi biruirii orgoliului, pentru ca să se poată astfel reîntîlni cu izvoarele eterne ale Muzicii.

Mult mai anevoioasă şi de durată va fi reeducarea interpretului. Căci în marea majoritate a cazurilor, acesta este robul unui repertoriu impregnat în modul cel mai intim de spiritul individualismului. Ceea ce învaţă să cînte viitorul interpret în anii săi de şcoală este cu precădere acea muzică prin care va străluci El şi care trebuie să-l servească pe El, alesul muzelor, răsfăţatul publicului, cumulardul tuturor drepturilor şi privilegiilor. De aici goana — întru care încă de pe băncile şcolii se antrenează — după întîietatea personală ; de aici, uneori, lipsa sa de scrupule în alegerea mijloacelor pentru atingerea ţintei, de aici suferinţele sale otrăvite cînd viaţa nu vrea să-i satisfacă ambiţiile. Istoria socială a dovedit posibilitatea lichidării exploatării şi concurenţei. Fi-va oare Muzica eliberată şi ea, încă o dată, de exploatarea celor care zic că o slujesc precum şi de concurenţa dintre ei ?

XLVI

De ce îi este atît de greu artistului să înţeleagă că gloria cea adevărată vine aceluia care nu o caută

„Nu s-ar putea oare ca amorul-propriu să joace un rol mai mic... iar dragostea dezinteresată pentru artă un rol mai mare ? Ce bine ar fi, ce frumos ar fi !“

GEORGE ENESCU

L-am întîlnit pe prietenul meu, violonistul, cu care am avut discuţia de mai jos, la recitalul dat în timpul „Festivalului Enescu“ de către Szeryng. Aplauda frenetic. În pauză l-am întrebat :

— Ce-ar fi să scrii un articol despre acest concert ? Un violonist despre un confrate al său — ce poate fi mai interesant ?

— Nu, dragul meu, n-am să scriu. Adresaţi-vă celui ce a binevoit să mă critice luna trecută în gazeta pe care o reprezinţi. E mai competent...

Sublinie cu o solemnitate simbolică ultimele cuvinte, contînd pe un efect zdrobitor. A trebuit să-l dezamăgesc pe bunul meu prieten, violonistul. Nu era nimic senzaţional, nimic neaşteptat în această criză de orgoliu. Cu numai cîteva zile înainte, un apreciat pianist îmi dăduse o replică asemănătoare cînd îi propusesem să scrie despre recitalul lui Ciccolini, iar un talentat şi încă tînăr dirijor care voiajează mult în Europa refuzase categoric a colabora cu presa, sub motivul că aceasta nu oglindeşte, în toată deplinătatea lor, succesele lui din ţară şi de peste hotare (deşi, după cîte ştiu eu, este greu de găsit printre tinerii dirijori vreun altul asupra căruia să se fi revărsat atîtea ditirambe).

— Dacă nu scrii, nu scrii. Voi recurge la criticul pe care mi l-ai indicat. Maliţiozitatea ta mi se pare însă inutilă şi nedemnă de un artist.

— Dacă mi s-a declarat război, continuă el ţeapăn, nu pot să nu pun mîna pe arme.

— Belicoasă terminologie ! Să mai aibă oare credit barbara prejudecată despre antagonismul dintre critic şi artist ? Este poate momentul să înţeleagă, şi unul şi celălalt, că singura relaţie normală între ei este aceea a prieteniei. Ce rost mai are să afirmăm răsunător cu toate prilejurile că muzica îi înfrăţeşte pe oameni, dacă tocmai cei care o slujesc nu sînt de acord ? Hai să fim prieteni, şi atunci nu numai binele, dar şi nemulţumirile pe care le vom spune de la inimă la inimă vor fi primite ca un lucru firesc de către fiecare. Cred că există condiţii pentru o asemenea prietenie. Critica noastră nu e grozavă, dar atît cît se face este animată de bunăvoinţă. A încerca să-l jignească pe artist, nu este ceva tipic pentru ea. Tu, mai ales, n-ai de ce să te plîngi. Puţini au fost înconjuraţi de atîta admiraţie şi recunoaştere. Să însemne, oare, asta pentru critici obligativitatea de a-ţi cînta veşnic osanale şi de a nu crîcni un cuvînt dacă, de pildă, constată că repertoriul tău continuă să rămînă foarte limitat ?

— Cum, chiar şi tu... ?

— Da, chiar şi eu... Ce găseşti grav în asta ?

— E nespus de grav ! Voi, criticii, v-aţi coalizat împotriva unora dintre noi, nu ne iubiţi, nu ne înţelegeţi. De abia aşteptaţi să apărem unii pe scenă, ca să vă descărcaţi veninul prin condei.

— Formidabil ! Şi noi, bieţii critici, care ne reproşăm toată ziua, reciproc, insuficienţa combativităţii... Spune-mi, însă, te rog, cum se manifestă această conspiraţie a criticii ?

— În primul rînd prin faptul că ne subapreciază munca. Se scrie covîrşitor de mult despre muzica prezentată, iar interpretării noastre i se consacră cîteva rînduleţe convenţionale.

— Ai dreptate, cînd sînt doar convenţionale nu e bine (deşi unii dintre voi sînteţi avizi tocmai după clasicele complimente ale criticii salonarde !), dar nu găsesc nimic rău în aceea că se pune accentul pe muzică, pe mesajul compozitorului. Nu acesta este oare esenţialul ? Şi raţiunea ta de existenţă nu constă în transmiterea cît mai fidelă a acestui mesaj ?

— Uiţi că de interpreţi depinde soarta compozitorului, recunoaşterea lui. Ce s-ar întîmpla dacă n-am fi noi ? Muzica ar rămîne o literă moartă, îngropată în paginile partiturilor.

— Stimabile, cînd săvîrşeşti o faptă nobilă dintr-o convingere profundă, nu strigi. O strigă doar cei care o săvîrşesc pentru a atrage atenţia asupra lor. Şi, trebuie să recunoşti, de multe ori strălucirea personală vă preocupă, pe unii, mai mult decît ceea ce Enescu numea „slujirea dezinteresată a muzicii".

— Greşeşti, bănuind vanitate sau infatuare îndărătul spuselor mele. Sînt numai conştient de ceea ce reprezintă arta mea : muzica nu capătă viaţă decît trecută prin sufletul, înţelegerea, instrumentul meu.

— Într-adevăr, fără voi muzica n-ar putea ajunge la inima ascultătorului, ceea ce nu înseamnă că muzica vă rămîne cu ceva datoare. Dator este în permanenţă interpretul faţă de ea, căci doar muzica îi justifică existenţa, şi acest lucru păreţi a-l uita unii, cînd o obligaţi să vă servească propria glorie, cînd nu ezitaţi să faceţi concesii gustului facil pentru a auzi dezlănţuindu-se în jurul vostru ropotul aplauzelor furtunoase. Sînt interpreţi care se călăuzesc în alcătuirea repertoriului lor după un criteriu mai mult comercial decît muzical : ori aleg piesele al căror succes este incontestabil, ori se dau peste cap să descopere ceva ce nu există în repertoriul colegilor, mizînd în acest caz pe efectul apariţiei senzaţionale. Are dreptate să se supere interpretul cînd criticul îi trece sub tăcere realizarea, dar, din păcate, el se supără nu pentru că s-a tăcut despre muzica lui Bartók sau Prokofiev cîntată de el, ci pentru că nu s-a scris că el, marele pianist X, sau marele violonist Y, l-a cîntat pe Bartók sau Prokofiev. Această dorinţă de a vă autoetala, de a străluci pe seama muzicii, de a vă împinge micul Eu pe primul-plan, vă roade pe unii dintre voi în chip bolnăvicios. De aici complexe, crize, obsesii şi altele asemănătoare. Nu înţeleg, apoi, de ce pe unii dintre voi vă urmăreşte atît de tiranic gîndul la felul cum se scrie despre concertele voastre. Sînteţi, oare, atît de naivi încît să credeţi că gloria vă va aduce-o comentariul cutărui sau cutărui critic ? Chiar dacă aceste comentarii sînt nedrepte, o valoare autentică nu va putea să nu se impună, iar cele mai măgulitoare comentarii nu pot salva o mediocritate de dizgraţia publicului. Unii însă fac din articolele pe care le decupează din gazete adevărate fetişuri. Cunosc un remarcabil cîntăreţ al nostru care şi-a adunat cu religiozitate în caiete-volume pînă şi cele mai mărunte informaţii din presă privind apariţiile sale pe scena lirică sau

de concert. Tot ce-i place în cronicile selecţionate, subliniază cu cerneală, iar acele aprecieri care fac aluzie la genialitatea lui, le încercuieşte cu creion roşu. Ca şi cum este suficient să ni se spună că avem geniu, pentru a fi cu adevărat geniali. Cred însă că te-am plictisit. Iartă-mi logoreea...

— Nu, nu, te ascult cu multă atenţie. Te ascult şi mă uimesc. Cum de poţi fi lipsit de orice înţelegere omenească faţă de munca şi sufletul nostru ?! Nu ştii ce înseamnă pentru un artist o vorbă cordială, o apreciere entuziastă, şi mai ales acel magic şi atît de jinduit zgomot al ovaţiilor ! Aici se află sursa de regenerare spirituală a fiecăruia dintre noi, după ce ne istovim studiind zece şi chiar douăsprezece ore în şir, iar în seara concertului îndurăm torturi supraomeneşti. Dă-ne voie, aşadar, să facem orice pentru a ne asigura acel reconfortant moral de care avem atîta nevoie. Cît despre cei ce fac din elogiile criticii un fetiş, permite-mi să-i înţeleg. Superlativul pe care ţi-l oferă un critic — şi mai ales un critic de prestigiu — e un stimulent pentru desăvîrşirea profesională.

— Iar dacă aprecierea nu este superlativă, ba poate chiar nici favorabilă, nu te vei mai simţi stimulat să cînţi. De ce ? Pentru că nu atît muzica te preocupă, cît persoana ta. Ce puţin înseamnă pentru tine o sonată de Beethoven sau una de Prokofiev dacă, după comentariul sever pe care criticul X l-a făcut interpretării tale, ţi-a pierit cheful să mai cînţi...

— Ai vrea să fiu indiferent la critică ?

— Nu, îţi cer doar să nu reacţionezi ca o mimoză în faţa ei. Muzica s-o slujeşti cu mai multă bărbăţie, cu mai multă abnegaţie. Să tinzi a deveni aşa cum sugestiv îl caracteriza Şostakovici pe Enescu : un cavaler al muzicii. Stimulentul principal să-ţi fie nu complimentele ori reproşurile criticului, ci dorinţa de a tălmăci cît mai desăvîrşit sensul muzicii, de a descoperi noi valori, de a le face pe acestea să ajungă chiar pînă la inimile cele mai puţin primitoare. Aşa încît, în loc să te lamentezi în legătură cu pretinsa conspiraţie a criticilor, mai bine ai studia cîteva concerte şi sonate noi, ai ieşi puţin din fastuoasele săli de concerte ale Capitalei şi ai merge în colţurile îndepărtate de ţară ducînd făclia muzicii pretutindeni unde ea nu a luminat cu toată strălucirea ei. Să pună stăpînire pe tine nu setea de glorie, ci conştiinţa că adevăratul artist este acela care face operă de apostolat. Aşa şi-a înţeles Enescu menirea, şi el nu cînta mai rău decît tine. Criticii îţi

adresează obiecţii ? Fii aprioric binevoitor şi călăuzeşte-te în creaţia ta după principiul că totul e perfectibil. De ce să nu extragi dintr-o critică, fie ea şi excesivă, acel sîmbure raţional a cărui însuşire ţi-ar ajuta să te desăvîrşeşti ? Şi apoi, cînd va dispare cu totul din voi acea absurdă părere că o critică echivalează cu stigmatizarea artistului ? M-a surprins reacţia prea temperamentală a unei foarte serioase şi mature pianiste după apariţia în presă a unei cronici negative la unul din recitalurile ei : scrisori de vehement protest care cereau dezminţirea „calomniilor" la care fusese supusă. Cînd ne este rănit amorul-propriu, sîntem întotdeauna gata a ridica micile necazuri la înălţimea unor tragedii. E pe deplin posibil ca în comentariul criticului să se strecoare şi aprecieri eronate sau subiective, de natură a-l mîhni pe interpret. Dar în asemenea cazuri urmează, mai bine, exemplul lui Beethoven, căruia îi plăcea să repete după Voltaire : „Înţepăturile muştelor nu pot opri un cal din goana lui nebună".

— Nu crezi că ceri de la noi prea mult ? Vrei cumva ca unii dintre noi să devină nişte asceţi ?

— Nu, ceea ce-ţi cer mi se pare elementar şi firesc. Dacă te-ai hotărît să slujeşti arta, atunci fii consecvent şi nu urmări ţelul ostil ei, al gloriei personale. Te înşeli dacă-ţi imaginezi că în felul acesta vei fi lipsit de acel reconfortant moral al admiraţiei celor din jur. Dimpotrivă, tălmăcind cu virtuozitate mesajul lucrării, o vei avea din plin. Deşi, personal, nu-mi prea place să aud în sală zgomotul entuziasmului dezlănţuit, sînt pentru ovaţiile smulse de artist prin simplitatea (şi în acelaşi timp prin personalitatea) cu care-şi oficiază rolul de mesager al unor mari valori artistice şi umane. Parafrazîndu-l pe Enescu, am putea spune că gloria — cea adevărată, cea durabilă — vine aceluia care nu o caută.

XLVII
Muzica se sufocă azi de prea multă știință sau elogiul diletantismului

Fac apel la acest cuvînt deoarece nu găsesc ceva mai bun de opus ideii de angajare profesională în cultivarea acestei arte. Despre cei ce n-au trecut prin conservatoare şi nu trăiesc pe spinarea Muzicii, şi totuşi se încumetă să se pronunţe asupra ei, se spune că sînt „diletanţi". Termenului i se dă aproape totdeauna un sens net pejorativ. Tocmai de aceea regret că nu găsesc un cuvînt mai potrivit pentru ce vreau să spun, aceste rînduri intenţionînd să fie un elogiu a ceea ce se cheamă „diletantism". Întrevăd surprinderea puţin jignită a celui cu diplomă de Conservator în buzunar : cum aşa, un elogiu al ignoranţei profesionale, al semidoctismului ?

De ce nu ? Dacă muzica se sufocă astăzi de ceva, este de prea multă ştiinţă. Ca şi cînd nu i-ar fi ajuns propria ei tehnică, propria ei gramatică — şi aşa destul de complicate —, i-au mai fost ataşate matematicile, electronica şi alte îndeletniciri teoretico-practice cu caracter pozitivist şi exact, în speranţa că ele ar putea insufla viaţă acestui muribund care este modul „avangardist" de a compune. Studiul şi conceperea muzicii devin tot mai mult o chestiune de înaltă tehnicitate. Ceea ce, desigur, n-ar fi rău, dacă a face muzică ar fi acelaşi lucru cu a produce maşini şi bunuri de larg consum. Dar nici în cazul acestora tehnica singură nu e suficientă. Mai trebuie şi o participare plină de responsabilitate, dacă nu chiar de afecţiune, a celui ce făureşte, pentru ca ceea ce iese din mîinile sale să capete acea amprentă a unei perfecţiuni *umane*, fără de care obiectul nu poate satisface un spirit sensibil. Oricîte avantaje practice aduce producţia în serie, ea are — pe un plan mai înalt — şi dezavantajul de a nu putea răspunde nevoii noastre de frumuseţe vie. Un ţol grosier, dar cu dragoste ţesut de o ţărancă, ne va bucura totdeauna mai mult decît covorul modern, impecabil, ieşit din fabrică. Tehnicitatea fără suflet va fi cu atît mai penibilă în cazul cultivării muzicii, adică a celei mai afective dintre arte.

Şi nu mă refer neapărat la modernism, în cadrul căruia primatul intelectualismului scientist şi dispreţul faţă de omenesc au fost, ca să zic aşa, teoretizate, ridicate la rangul de estetică. Am în vedere profesionalismul muzical în genere, bîntuit azi de o mare uscăciune. O uscăciune tristă, atunci cînd îşi recunoaşte modest limitele, şi grotescă atunci cînd — luîndu-şi pedantismul drept ştiinţă — îşi dă ifose savante. Mentalitatea de meseriaş şi funcţionar uzurpă tot mai mult nobila vocaţie a artistului. Cine urmăreşte îndeaproape discuţiile dintre compozitori, munca dirijorului cu orchestra, cărţile scrise de muzicologi, nu poate să nu facă reflecţii pline de mîhnire în legătură cu prioritatea tot mai despotică a unui profesionalism de tip pragmatic asupra veritabilului spirit artistic. Inima şi entuziasmul vorbesc tot mai încet. Cei ce slujesc profesional muzica îşi practică adesea meseria cu o incapacitate de dăruire pe care tehnicitatea n-o poate masca. Cînd o constat la cei tineri, această neputinţă de a iubi mă cutremură. Căci e o privelişte dezolantă, adînc îngrijorătoare, blazarea şi îmbătrînirea sufletească a acelor studenţi de Conservator care mîine-poimîine vor trebui să cîştige la marea muzică tineretul ce aşteaptă avid o îndrumare. Să ne mai mirăm de situaţia *dezastruoasă* a predării muzicii în şcoli ?

Desigur, diletantul nu cunoaşte speciile contrapunctului şi legile înlănţuirii acordurilor, el nu-ţi poate caracteriza forma de sonată sau rolul calculatoarelor în compoziţia modernă. El nu aduce ştiinţă în relaţiile sale cu muzica, dar aduce o imensă, curată şi generoasă dragoste. Nu i-ar strica, fireşte, să ştie şi el cît mai multe, n-ar avea decît de profitat ; dar luînd lucrurile chiar aşa, ce atîrnă mai greu în balanţă ? Iubirea sa ignorantă sau profesionalismul fără iubire ? Dacă ar fi să ne imaginăm răspunsul Muzicii, ni l-am putea reprezenta numai ca pe un elogiu al diletantismului, căci fără entuziasmul şi căldura lui ea s-ar ofili. Într-adevăr, privind viaţa muzicii de azi în totalitatea ei şi de la o anumită înălţime, ne dăm seama că ceea ce mai neutralizează efectele sterilizante ale atitudinii pragmatice, funcţionăreşti, pedante, proprie atîtor profesionişti care din slujitori au devenit slujbaşi ai muzicii, sînt stihiile cam anarhice (e drept !), dar pure ale diletantismului sub toate formele sale de manifestare — de la fanaticul muzicii „pop“ la ferventul lui Bruckner. Originea termenului e în italianul *diletto* : plăcere, desfătare. Diletantul cultivă muzica sub sem-

nul bucuriei, gratuităţii, sincerităţii. În opoziţie cu el, profesionistul e mereu ameninţat să devină sclavul unei necesităţi tiranice, al calculelor şi ambiţiilor străine de sufletul muzicii.

Muzicianul va fi infinit mai în cîştig dacă, în loc să-i amintească diletantului că nu ştie armonie şi contrapunct (pe care tot n-o să le studieze vreodată), ar învăţa de la acesta să iubească muzica din toată fiinţa şi *mai ales total dezinteresat*. Pentru ca să reînvie, muzica ar trebui compusă, cîntată şi comentată nu cu starea de spirit a tehnicianului, ci a diletantului. Ceea ce pentru profesionist trebuie să însemne, bineînţeles, nu neglijare a tehnicii, ci *transcenderea* ei. Vechii maeştri aşa făceau. Capătă azi valoare de îndemn modesta mărturisire a lui Gluck : „Cînd mă aşez să compun o nouă operă, mă străduiesc să uit că sînt muzician“.

XLVIII
Poate muzica să tămăduiască bolile sufletului nostru?

Judecînd după atracţia pe care mai toţi, în ceasurile de restrişte sufletească, o simţim spre o anumită muzică, ştiută de noi ca alinătoare, ne-am simţi îndemnaţi să-i atribuim remarcabile virtuţi terapeutice.

Într-adevăr, muzica ne poate ajuta să ne suportăm mai stoic suferinţele. Nu că ne-ar face mai puternici, mai înţelepţi, mai departe-văzători, ci pentru că înmoaie şi îndulceşte aceste suferinţe pînă la a le transforma într-o voluptate. Din acest punct de vedere, efectul ei poate fi comparat cu cel al calmantelor (iar în anumite situaţii chiar al drogurilor) spre care ne trimite — de obicei cu binecuvîntarea medicului — suferinţa fizică. Precum acestea, atenuînd durerile şi făcîndu-le suportabile, ea nu smulge răul din rădăcină. Calmarea muzicală a suferinţelor este un paleativ, nu un remediu. Şi în orice paleativ este totdeauna ceva suspect, el implicînd amăgire şi adesea pregătindu-ne ofensive încă şi mai dureroase ale răului din noi.

Dar cum ne-am putea aştepta din partea muzicii la un efect vindecător cînd tocmai prin ea ne este sufletul cuprins — atît de frecvent — de slăbiciuni, maladii, langori ce ameninţă să devină uneori de-a dreptul ameninţătoare ? Ajunsă la paroxism, pasiunea pentru muzică (şi orice veritabil meloman o ştie...) devine o stare în care exaltatul poate spune, în sensul cel mai propriu al cuvîntului : „Sînt bolnav de muzică". Ştiu că ceea ce afirm acum va fi pentru unii şocant, dar aceasta este realitatea : înghiţind cantităţile de muzică pe care, graţie progreselor civilizaţiei şi tehnicii, şi le poate procura cu minimum de efort — şi cît de uşor se poate transforma lăcomia muzicală în viciu ! —, omul modern îşi expune psihismul unui proces de şubrezire. Şi nici măcar nu am în vedere muzica vulgară, lascivă, ritmică, de larg consum, al cărei efect nociv asupra vieţii sufleteşti nu mai trebuie demonstrat. Mă refer la valorile muzicale autentice, al căror consum masiv

este în alt fel, dar nu mai puţin traumatizant pentru structurile psihice subtile ale melomanului. Asupra acestora, fluxul sonor acţionează sensibilizîndu-le — bineînţeles, lent, în timp — aşa cum face, bunăoară, alcoolul în organism. Aceeaşi slăbire a rezistenţei, aceeaşi continuă şi maladivă dorinţă după băutura muzicală a uitării, aceeaşi crescîndă vulnerabilitate sufletească la contactul cu viaţa. Muzica ne poate face bine doar consumată, dacă nu chiar homeopatic, în orice caz numai atunci cînd o necesitate interioară determinată — dar nu o obişnuinţă devenită viciu — ne îndeamnă spre ea. Numai o asemenea disciplină a ascultării ne fereşte de primejdia pe care o reprezintă pentru organismul nostru psihic invazia muzicală favorizată de civilizaţia tehnică.

Mai ales în forma pe care a luat-o de la Beethoven încoace, s-a încărcat muzica cu acele substanţe psihice a căror pătrundere în noi — peste o anumită măsură — ne poate slăbi sufleteşte. Este faţa negativă — ce trebuie cunoscută — a splendorilor sonore, spirituale, evocatoare, cu care ea s-a îmbogăţit prin dezvoltarea febrilă, în asalt, a limbajului (şi îndeosebi a celui armonic şi orchestral). Ceea ce ne amăgeşte este faptul că, în timpul ascultării unui Wagner, unui Liszt, unui Mahler, impresia interioară este tocmai aceea de forţă supraomenească, de exaltare a energiilor sufleteşti, de prometeism. Şi totuşi — oricît de paradoxal şi de necrezut ar părea — acumularea acestor experienţe muzical-psihice nu duce la transformarea noastră în titani, sau măcar eroi ai Spiritului, ci dimpotrivă, ne ascute într-un mod dureros sensibilitatea. Din acest punct de vedere privită, capacitatea terapeutică a muzicii este *nulă*. Dacă sîntem sufleteşte bolnavi, mai degrabă să evităm muzica decît să ne îndreptăm spre ea ca spre un remediu.

Şi totuşi, experienţa slăbirii sufleteşti prin identificarea pasionată cu muzica merită să fie făcută, desigur de către cei ce simt în adîncul fiinţei lor o tărie capabilă să supravieţuiască tuturor furtunilor, cutremurelor, bolilor. De ce ? Pentru că sensibilizîndu-ne în felul caracterizat, odată cu suferinţa, muzica face să se nască în noi şi germenii unei receptivităţi pe care înainte n-o aveam. O receptivitate greu de definit în acest stadiu. Ceea ce ne încearcă — dătător de vagi speranţe — este presentimentul unei posibilităţi *precise* de a ieşi la liman, de a ne ridica definitiv deasupra vîltorilor, de a ne găsi centrul

lăuntric şi a ancora ferm în el. Ne scufundăm atunci cu şi mai multă frenezie în valurile muzicii pentru a-i smulge secretul salvator. Dar vai, mai mult decît un vag presentiment ea nu ne va oferi niciodată. Ar fi totuşi o greşeală de neiertat, o ingratitudine, să-l subapreciem. Căci cultivat cu grijă şi scuturîndu-se de iluzia generată de beţia muzicală, un asemenea presentiment constituie o forţă dintre cele mai preţioase ale eliberării interioare. Este magnetul care cheamă şi atrage irezistibil un *ceva* ce nu va întîrzia să vină, şi din afară şi din lăuntru, pentru a fecunda forţa ivită prin sensibilizarea dureroasă a sufletului. Numai în perspectiva acestui „ceva" care ar urma să vină, se poate vorbi despre acţiunea terapeutică a muzicii. În sine ea nu este un remediu, dar celor ce i se dăruiesc pentru că fiinţa le e prea plină, muzica le poate uşura descoperirea adevăratului remediu.

XLIX
Cine vrea să-şi fortifice sufletul prin muzică, să nu introducă în el cantităţi, ci calităţi, mai bine zis esenţe muzicale

Pick-upul şi magnetofonul au făcut ca muzica, în interpretări dintre cele mai înalte şi mai desăvîrşite, să vină pînă în intimitatea noastră, creînd astfel posibilitatea unui mod de a asculta şi mai deschis celor ce a vrut să ne spună compozitorul. Dar totdeauna apariţia plusului e însoţită de umbra unui minus care, dacă nu e cu vigilenţă luat în consideraţie, poate uşor compromite cîştigul obţinut. Faptul de a-i avea mereu la îndemînă pe Bach, Mozart şi ceilalţi graţie înregistrărilor, antrenează şi dezavantaje, legate de tentaţia pe care o asemenea înlesnire o ridică în faţa „consumatorului" de muzică : aceea a lăcomiei. Discurile, benzile, radioul ne permit să ascultăm muzică bună (nici nu discut deocamdată despre cealaltă muzică...) pe săturatelea, iar pofta creşte şi aici pe măsură ce „mîncăm". Viaţa muzicală a marilor oraşe devine şi ea tot mai îmbelşugată, aţîţînd la rîndul ei această poftă. Consumăm într-adevăr muzică în cantităţi de neconceput pentru contemporanii lui Bach sau Mozart. Se extinde şi asupra acestui domeniu tendinţa atît de caracteristică a citadinului de a-şi spori cantitatea de plăcere. Ţigara şi-o vrea tot mai mare („king size..."), cafeaua n-o mai bea din ceşti, ci din căni, de ce să nu se înfrupte mai vîrtos şi din bunătăţile muzicale pe care i le pune cu atîta profuziune la dispoziţie tehnica timpului nostru ? Ca să uite de amarul zilei sau de plictis, n-are decît să întindă mîna spre raft şi să scoată simfonia de Beethoven pe care i-o doreşte inima. Apoi va mai pune şi un concert pentru pian de Ceaikovski sau Grieg după care, simţindu-şi inima „prea plină" („le coeur gros" — ar zice francezul), se va limpezi cu puţin Mozart. Audiţia e întreruptă de venirea unui prieten, dar cum acesta e un mare amator de jazz şi muzică modernă, nu i-ar oferi o mai bună „trataţie" decît iarăşi puţin Miles Davis şi Edgar Varèse. Şi deşi mîine o va lua „da capo", este totuşi un consumator mo-

derat în raport cu cei ce-şi creează, cu ajutorul aparatelor, un fundal muzical permanent pentru toate îndeletnicirile — de la micul dejun, la creaţia literară. Şi nu s-ar putea spune că, absorbiţi de aceste îndeletniciri, ei n-ar înregistra şi efluviile sonore trimise de discul sau banda care se învîrtesc ; chiar dacă nu se concentrează asupra muzicii, ei savurează cu o parte a fiinţei lor plăcerea mîngîierii auditive, ba chiar ajung să resimtă această plăcere ca pe o necesitate învecinată cu viciul.

Consumul cantitativ de muzică — fie ea cît de bună — e o mare pacoste pentru sufletul bietului meloman (o pacoste de care bineînţeles că nu şi-ar da pe deplin seama decît după ce împrejurările l-ar ajuta să se elibereze de ea). Înainte de toate pentru că îl lipseşte de posibilitatea de a asculta Tăcerea — atît cea din lăuntrul lui, cît şi cea din afară — care-şi are şi ea sonorităţile, undele, mesajele ei, nu mai puţin înaripate decît cele care brăzdează văzduhul. A desluşi ce începe să se audă în sufletul în care a încetat complet vacarmul sau a contempla lăuntric liniştea unei nopţi înstelate pe vîrf de munte — iată o sursă de bucurii în alt fel revelatoare, dar nu mai puţin înalte decît cele pe care le nasc în noi simfonia lui Beethoven sau concertul lui Ceaikovski. Necontenita sau excesiva noastră solicitare de către muzica exterioară ne toceşte însă sensibilitatea pentru muzica interioară a existenţei, ne face treptat incapabili să ne concentrăm asupra tăcerii, al cărei invizibil fir ne conduce spre adevăratele adîncuri ale fiinţei noastre. Or, nu este trădată în felul acesta însăşi raţiunea de a fi a muzicii ? Aceasta există — cum de atîtea ori se spune — tocmai pentru a dezvălui gîndirii şi simţirii noastre dimensiunea abisalului, iar noi, refuzînd să facem experienţa tăcerii, nu mai ajungem să coborîm în zona spre care marea muzică ne cheamă (în ciuda consumului ei industrial...). Se săvîrşeşte aici o greşeală de metodă, o greşeală de a cărei gravitate oricine îşi poate da seama : ca să facă sufletul nostru apt de zboruri vultureşti (zboruri care, în ordinea spirituală, sînt echivalente cufundărilor abisale), muzica trebuie lăsată să lucreze în el, iar această lucrare a ei nu poate avea loc decît atunci cînd îi dăm putinţa să-şi urmeze liniştită cursul prin menţinerea conştientă şi prelungirea trăirii intime pe care

ne-a prilejuit-o audiţia ei. Ce facem, însă, noi? În loc s-o lăsăm a lucra lent, dar adînc şi sigur în complicatele ramificaţii ale sufletului, îi oprim înaintarea şi îi zădărnicim efectul prin noile cantităţi pe care o foame nesănătoasă ne aţîţă să le tot înghiţim. Or, dacă e vorba să-i găsim substanţei muzicale şi acţiunii ei echivalentul medical (căci ce altceva e ascultarea muzicii decît o medicină a sufletului?), n-am putea evoca decît homeopatia. Dacă vrem să ne fortificăm sufletul prin muzică, să nu introducem în el cantităţi, ci calităţi, mai bine zis esenţe muzicale, în doze homeopatice. După care să ne ferim a le tulbura acţiunea în noi printr-o lăcomie care, chiar pe plan spiritual manifestată, nu e mai puţin lăcomie...

L.

Pentru ca muzica să ni se poată cu adevărat adresa, gîndurile noastre trebuie să amuţească

Nu numai amatorii, dar şi mulţi profesionişti comit extrem de frecvent eroarea de a-şi închipui că, în timpul ascultării muzicii, mintea lor trebuie să fie foarte activă întru căutarea celor ce a vrut „să spună“ compozitorul. Este o eroare deoarece, cînd „stă de vorbă“ cu noi, Muzica se adresează nu acestei părticele a fiinţei noastre care este intelectul, ci totalităţii noastre umane. Adecvată dialogului cu ea este o concentrare care depăşeşte cu mult încordarea mentală a atenţiei şi constă nu într-o crispare (căci căutarea febrilă a sensurilor asta înseamnă, mai totdeauna), ci într-o deschidere sufletească generală sub semnul unei mari seninătăţi interioare. Cînd sîntem astfel îndreptaţi spre Muzică, precum Floarea-Soarelui spre Soare, mintea noastră se vede antrenată într-un proces de concentrare cu mult superior celui care o face să se întrebe : ce să însemne ? de ce e aşa ? de ce nu e aşa ? ce e asta ? ce e aia ? Tensionarea forţelor mentale — alături de cele ale altor facultăţi sufleteşti — este atunci atît de mare, încît gîndurile amuţesc : şi de fapt numai cînd ele amuţesc, începem să auzim „ce ne spune“ Muzica.

Vorbirea noastră lăuntrică pe fond muzical echivalează cu o situaţie pe care o trăim zi de zi şi ceas de ceas : cineva îţi vorbeşte, dar n-ai răbdare să-l laşi a-şi termina ideea, şi intervii ; el nu se opreşte, şi atunci ia naştere un penibil... contrapunct care numai dialog nu este. Orice încercare de a interoga muzica, de a-i aduce obiecţii, de a-ţi exprima punctul tău de vedere *în timpul cînd ea îţi vorbeşte,* te pune în situaţia interlocutorului nerăbdător şi îţi anihilează automat capacitatea de a-i înţelege mesajul. Ne este foarte uşor să ne dăm seama că atunci cînd ni se adresează un superior ierarhic, trebuie să fim „numai ochi şi urechi“ şi „să tăcem smirnă“. Cine ar putea caracteriza atitudinea ce trebuie luată cînd ni se adresează muzica, al cărei loc pe scara ierarhiilor nici nu poate fi exprimat prin cuvinte ?... Or, ceea ce, în această privinţă, nu

se prea ştie, este că noi „bruiăm" muzica nu numai prin vorbele răsunător rostite, de la care de obicei ştim să ne abţinem, dar şi prin acele vorbe interioare care sînt gîndurile şi care fac adesea o larmă mai mare decît a pălăvrăgelii ce se aude. Şi dacă nici întrebările mentale legate de specificul muzicii nu sînt compatibile cu adevărata concentrare şi cu adevăratul dialog, cu atît mai puţin vor fi gîndurile ce n-au contingenţă cu ea. Spun acum de fapt o mare banalitate. Dar această banalitate îţi apare ca un dezolant adevăr, mereu actual şi general valabil, cînd poţi să citeşti dincolo de aparenţele atente, grave, evlavioase ale celor ce ascultă într-o sală de concerte simfonice sau camerale. Poţi să constaţi atunci că — nu rareori — o sală plină pînă la ultimul loc este spiritualmente numai pe jumătate (dacă nu şi mai puţin) plină. Duşi de gîndurile lor — care de care mai străine de ceea ce vrea să ne vestească Muzica —, cealaltă jumătate a celor prezenţi au fost transportaţi departe, foarte departe. Degeaba îi readuce în sală lovitura de timpane sau tema sentimentală a viorilor. Odată dialogul cu muzica bruiat, prin neputinţa noastră de tăcută fervoare, ea nu ni se mai poate dezvălui şi dărui cum ar fi făcut-o dacă am fi lăsat-o să vorbească pînă la capăt şi am fi ascultat-o măcar cu acea deferenţă pe care şi-o arată reciproc — angajînd un dialog — oamenii civilizaţi şi cu elementară cultură sufletească.

Muzica are nevoie de tăcerea noastră interioară nu dintr-un orgoliu ierarhic, ci spre binele nostru ; pentru că ne iubeşte şi vrea să ne ajute să ne eliberăm de tot ce ne oprimă lăuntric. Mai e, oare, necesar să evocăm tulburarea de care ne simţim cuprinşi atunci cînd nu sîntem în stare să dominăm gîndurile, să le dirijăm, să le punem stavilă, iar ele se năpustesc devastator asupra noastră ? E una din realităţile pe care nu e om să n-o fi trăit în modul cel mai nemijlocit şi mai dureros. Cerîndu-ne tăcere lăuntrică absolută atunci cînd ne vorbeşte, muzica vrea să ne facă o şcoală a forţei sufleteşti. Căci devine într-adevăr spiritual invulnerabil şi de nezdruncinat cel ce a ajuns biruitorul gîndurilor sale. O veche zicală indiană punea victoria asupra gîndurilor mai presus de cele mai spectaculoase isprăvi militare sau vînătoreşti : o oaste întreagă şi o haită de lupi nu sînt atît de primejdioase cum pot fi oştile şi haitele ce se năpustesc peste noi din propriile noastre adîncuri lăsate în neorînduială. Marea muzică există în

viaţa noastră şi pentru ca să ne facă suverani ai gîndurilor, stăpînii lor absoluţi. Disciplina trebuincioasă bunei ei înţelegeri este mai presus de toate necesară vieţii noastre interioare în general, dacă vrem ca aceasta să nu fie la discreţia tuturor furtunilor. Şi pe lîngă această inestimabilă virtute, ea ne mai face un dar. Căci după ce am ascultat-o cu pioasă tăcere pînă la capăt, gîndurile care se ridică în noi sînt de cu totul altă natură decît ale interlocutorului nerăbdător şi curios. Sînt gînduri prin care descoperim şi înţelegem existenţa mai din adîncuri şi totodată mai de sus decît o făcusem pînă acum, gînduri care ne fac să privim viaţa cu o mai mare gravitate, dar şi cu o mai mare linişte. Se ascundea un tîlc foarte înalt în acea tradiţie mitologică a elinilor, în virtutea căreia Apollon ar fi dăruit oamenilor muzica prin Orfeu, pentru a-i învăţa să gîndească.

LI
Ce trebuie să facem după ce sunetele muzicii s-au stins?

Ai învăţat să faci gîndurile să tacă atunci cînd îţi vorbeşte muzica. Înseamnă desigur mult, chiar foarte mult, în raport cu ceea ce era pentru tine ascultarea muzicii pe vremea cînd, neîncercînd să realizezi vidul interior (a cărui problemă, de fapt, încă nici nu ţi-o puneai), te lăsai furat de tot felul de amintiri, asociaţii, reflecţii, reverii. Ţi-ai dat seama — şi a fost pentru tine o clarificare decisivă — că toate acestea, oricît ar fi ele legate de muzică, în loc să te apropie, te depărtează de esenţa ei, făcîndu-ţi-o tot mai enigmatică. Cînd ţi se adresează Bach sau Bruckner, o linişte absolută trebuie să se instaleze în suflet, acesta urmînd să-şi deschidă întreaga fiinţă spre cel ce-i vorbeşte (aşa cum ar trebui să facem, în fond, în faţa *oricărui* interlocutor, căci prin *fiecare* din cei ce ne ies în cale, ni se semnalizează ceva important pentru destinul nostru ; numai că noi, din păcate, chiar cînd dăm impresia că ascultăm, tot *pe noi* ne ascultăm în primul rînd, adică reacţiile imediate de aprobare sau dezaprobare, calculele, deducţiile, suspiciunile din noi, tributare toate egocentrismului nostru ; acesta însă nu mai e *dialog* în sensul pur al cuvîntului, căci dialogul înseamnă mai presus de toate *deschidere* spre celălalt, iar mulţimea de gînduri care, din adîncurile noastre nelimpezite, vin să „bruieze" mesajul celuilalt, nu fac decît să se interpună, ca un zid, între noi şi el : iată de ce întîlnirile, contactele noastre nu-şi dezvăluie semnificaţiile lor adînci — care, în mod normal, ar trebui să ne umple de gravitate, solemnitate şi recunoştinţă —, nu se valorifică într-un mod superior pentru evoluţia noastră sufletească). Pătrunzînd în noi, muzica trebuie să găsească lăuntrul nostru aidoma unui potir care — cristalin de curat, şi el însuşi cristal — aşteaptă să fie umplut. Cînd vrea să toarne în cupele oaspeţilor un

vin vechi, gazda de înaltă tradiţie aduce pahare sărbătoreşti şi le priveşte în lumină pentru ca nici un fir de praf, nici o impuritate să nu păteze golul imaculat. Cam în acest spirit trebuie vegheat la starea sufletului în care se vor revărsa efluviile unei muzici pentru orgă de Bach sau ale unei simfonii de Bruckner.

Dar făcînd gîndurile să tacă atunci cînd vorbeşte muzica, n-ai dat încă acesteia posibilitatea de a „lucra" în sufletul tău conform legilor ei specifice, pentru a produce în el acele extraordinare efecte, acele miraculoase transformări despre care s-a scris atîta literatură şi al căror elogiu nu încetăm să-l rostim. Fii sincer : poţi spune — cu mîna pe inimă — că ai izbutit să rămîi, să te statorniceşti pe înălţimea spirituală pe care te-au ridicat un Bach sau un Bruckner ? Nu, desigur. Ce devine însă atunci ascultarea muzicii ? În aceste condiţii este ea mai mult decît un drog spiritual, un mijloc de evaziune, o uitare euforică a vieţii, după care se reinstalează în noi, parcă şi mai greu de suportat, proza, plictisul, gustul amar ? Dar muzica nu ne-a fost dată pentru a ne slăbi, pentru a ne sfîşia lăuntric, ci, dimpotrivă, spre a ne înzestra cu forţă şi integritate. Nu izbuteşti să menţii în tine forţele spirituale pe care le-ai simţit emanînd de la Bach şi Bruckner, pentru că nu le-ai dat putinţa să lucreze în tine. Ce faci, de obicei, după ce sonorităţile fizic percepute se sting ? În cel mai bun caz comentezi admirativ, de cele mai multe ori te grăbeşti însă a te întoarce la îndeletnicirile curente. Dar şi într-un caz, şi în celălalt, muzica este împiedicată să-şi continue acţiunea ei în tine, acţiune de adîncime, acţiune de iradiere în lăuntru şi impregnare a fibrelor sufleteşti. O asemenea acţiune poate avea loc numai într-o atmosferă de tăcere interioară, o tăcere care s-o prelungească pe cea din timpul ascultării, o tăcere în care să auzim răsunînd grandios în noi ecourile muzicii percepute adineaori în afara noastră. A desluşi în tăcerea sufletului, prin auzul interior, aceste ecouri, înseamnă să surprinzi muzica „la lucru" în profunzimile fiinţei tale pe care încetul cu încetul o

va transforma după chipul şi asemănarea ei. A nu permite acestor ecouri să se producă, înseamnă să te lipseşti de efectul transfigurant al muzicii şi să o foloseşti doar ca drog, refugiu, voluptate. Nu e deloc vorba aici de a întoarce spatele vieţii, ci pur şi simplu de a ne educa întru prelungirea tăcerii interioare cu care am întîmpinat undele muzicii. Cît să dureze această prelungire ? Ideal e desigur ca durata ei să fie egală cu a muzicii ascultate, dar, pînă să ajungem la acest ideal, chiar şi cîteva minute sînt suficiente pentru ca în noi să înceapă marea prefacere. După care vom reveni la viaţa de fiecare zi mai puternici şi mai puri.

LII
Învăţînd să dialoghezi cu muzica, deprinzi arta de a sta de vorbă cu oamenii

Sînt unii, e drept, a căror locvacitate nici muzica n-o poate opri. Nu-i impresionează că în văzduh sînt prezenţi Bach sau Mozart, de fapt nici nu iau în serios această prezenţă ; ei se comportă mai puţin reverenţios decît — să zicem — cînd, ascultîndu-şi superiorul, trebuie să facă dovada extrem de concentratei lor atenţii.

Totuşi, cel puţin în principiu, cînd vorbeşte Muzica, cei de faţă îşi impun tăcere. Tăcerea menită să le deschidă fiinţa interioară, să facă din ea potirul în care să se poată aduna ceea ce aduc undele încărcate de înalte sensuri. Ce minunat mijloc de educaţie această stăpînire de sine întru ale vorbei — şi educaţie nu numai muzicală, căci eficienţa unei asemenea discipline depăşeşte cu mult cîştigul de ordin artistic cu care ne alegem de pe urma unei audiţii netulburate de vreo limbuţie ! Cel ce învaţă să asculte cu religiozitate marea muzică, învaţă implicit să-i asculte pe ceilalţi deschizîndu-li-se receptiv şi generos, să realizeze cu aceştia un adevărat dialog, cu acea pură bucurie adusă de el sufletelor care concep şi trăiesc convorbirea ca pe o comuniune. Dobîndirea unei asemenea facultăţi îmi pare a fi azi mai necesară, mai binevenită ca oricînd, căci — dacă intuiţia nu mă înşeală — disponibilitatea oamenilor întru *a convorbi*, în sensul cel mai real al termenului, a atins un nivel îngrijorător de scăzut. E un fapt de constatare curentă, din care sociopsihologia ar putea face o importantă temă de studiu : răbdarea, bunăvoinţa şi interesul de a-l asculta pe celălalt au diminuat simţitor, lăsînd să se ridice — ceea ce creează un dezechilibru pe care o sensibilitate normală îl înregistrează dureros — tendinţa spre acapararea egocentrică a dreptului la cuvînt. Alungat din teatru, unde dialogul a devenit atotstăpînitor (nu vorbesc de conţinutul lui spiritual — aceasta e o altă problemă), monologul s-a refugiat în viaţă, unde, din ce în ce mai des, discursul interminabil al celui care

are cui (sau pe cine!) să se descarce, ne întîmpină ca mod curent de a fi.

Este ceea ce exprimă, cu o fidelitate într-adevăr demnă de o cauză mai bună, fenomenul muzicii cu caracter experimental — adică mai tot ce se dă drept muzică revoluţionară şi avangardistă de o jumătate de secol încoace. Tendinţa ei precumpănitoare este aceea spre monolog. Numai că acesta nu e un monolog ca în *Hamlet,* ci ca în *Scaunele* lui Ionescu, unde cel ce stă de vorbă cu absolutul a fost înlocuit de către cel ce-şi face o voluptate din a cuvînta de unul singur şi nu întîmpină nici o greutate în a trece de la interlocutorul-om la interlocutorul-scaun. Muzicianul „experimental" vorbeşte azi, aidoma personajului ionescian, unui public ireal ; el nu se mai adresează omului concret, omului ca realitate vie, căci — se pare — nevoia de adevărată comuniune sufletească a secat în inima sa. Să mai fie atunci de mirare că în sălile unde-şi prezintă experimentul este tot mai frecvent întîmpinat de scaune goale ?

Preferinţa melomanului pentru muzica celor vechi nu este — cum se crede — o simplă chestiune de conservatorism al gustului. Chiar şi cu locvacitatea patologic crescută, în adîncul adîncurilor sale omul rămîne — funciar şi definitoriu — o fiinţă sincer şi nobil doritoare de *convorbire.* Iar Bach şi Mozart, Haydn şi Beethoven stau *realmente* de vorbă cu el. Căci „discursul" lor muzical (termenul e strict muzicologic) nu este în fond un discurs : tot ce ne spun ei exprimă o infinită capacitate de a vibra fratern, de a se dărui celorlalţi ; ei vorbesc ca unii care, înainte de a deschide gura, au luat în sufletul lor cu înţelegere şi compasiune toate durerile lumii. Predilecţia omului de azi pentru muzica veche este paradoxală în raport nu cu limbajul muzical modern, neagreat de el, ci cu incapacitatea crescîndă a sufletului său de a asculta şi a comunica. În viaţa de toate zilele nu e totdeauna receptiv la ceea ce-l frămîntă pe celălalt, la mesajul şi apelul lui, dar tînjeşte după o muzică izvorîtă tocmai dintr-o asemenea receptivitate ! În asemenea condiţii, fireşte, este inevitabil ca iubirea trecutului să capete în meloman o tentă nostalgică : „mais où sont les neiges d'antan !"... Cei de acum 2—3 secole îi dau ceea ce pare a nu mai fi o realitate a acestui timp : convorbirea de la inimă la inimă, adevăratul dialog. Dar

pentru ca cei vechi, prezenţi în invizibil, să poată lucra eficient în inimile celor ce se îndreaptă spre marea muzică, este absolut necesar ca, măcar în faţa acesteia, ei să stea într-o desăvîrşită tăcere interioară, cu deschidere şi umilinţă. Şi de abia atunci nemuritorii maeştri ne vor dezvălui rostul adînc al veneraţiei cu care sînt, instinctiv, priviţi şi înconjuraţi : ei au menirea să ne reînveţe a-l asculta pe celălalt cu interes, comprehensiune şi iubire. O asemenea atitudine nu-l prea caracterizează pe grăbitul om modern atît de preocupat de sine ; este însă vreunul care să nu-i simtă necesitatea cu acuitate, şi poate chiar cu durere ?

LIII
Ce-i este îngăduit și ce nu-i este îngăduit muzicii să facă din noi

A spune despre o operă muzicală, despre un compozitor că te fascinează, este elogiul suprem. Ce autor de muzică şi-ar putea dori mai mult decît să ştie că, audiindu-l, i-ai aparţinut integral, „trup şi suflet", ca răpit din lumea aceasta?

Dar felul în care muzica îşi exercită acţiunea ei fascinantă, comportă diferenţieri ce trebuiesc neapărat descoperite, dacă vrem să nu cădem pradă unor forţe şi influenţe profund nocive. De necesitatea unor distincţii riguroase (şi privind nu nuanţe, ci atitudini spirituale antagonice) m-am convins — e mult de-atunci — într-o împrejurare care a rămas adînc gravată în amintirea mea, ca un *remember*. Era în timpul unui festival „Primăvara la Praga", într-o dimineaţă cînd am intrat în sala Filarmonicii ca să-l ascult, repetînd, pe Benedetti-Michelangeli. Or, rîndul pianistului încă nu venise, orchestra mai lucrînd sub bagheta lui Konwitschny, la o muzică al cărei ritm obstinat, autoritar, acaparator puse stăpînire pe mine de cum făcui primii paşi în sală, venind din fundul ei. Înaintarea îmi fu ca paralizată de o voinţă mai puternică decît mine, voinţa acestei electrizante muzici care mă transformă pentru cîteva minute în sclavul ei. Uitasem de mine, uitasem de pianistul pentru care venisem, uitasem unde mă aflam şi stăteam înlemnit, abandonat atît de mirificului, dar şi atît de straniului torent sonor. Doar după ce — nu fără efort — redevenii stăpîn pe mine, îmi continuai drumul printre scaunele goale şi mă aşezai alături de o doamnă. O întrebai ce se repetă. Era prima parte din *Carmina Burana* a lui Karl Orff. Doamna, pe al cărei chip se puteau vedea urmele unei trăiri asemănătoare, era Zara Doluhanova.

Că, de fapt, în acele clipe, asupra psihicului meu se exercitase un fel de hipnoză, mi-am dat seama foarte repede, la primul contact cu o simfonie clasică, pe care renumita Filarmonică cehă o interpreta cu o strălucire greu de egalat. Nu-mi amintesc prea bine, cred că era un Mozart. Era şi aceea tot

o muzică „fascinantă", dar ce deosebire în felul ei de a fascina ! Departe de a mă simţi paralizat sau hipnotizat, continuam să rămîn mereu eu însumi, nestigherit în libertatea mea interioară, fără ca prin aceasta sentimentul de încîntare extatică să fie cumva diminuat.

Acesta a fost punctul de pornire al unor îndelungi reflecţii în legătură cu *ceea ce-i este permis muzicii să facă din noi.* Este vorba de un fenomen psihico-artistic a cărui adevărată esenţă e mascată de exaltarea stîrnită în ascultător, dar pe care oamenii trebuie să ajungă a-l cunoaşte în realitatea lui, dacă vor să nu se expună primejdiei de a-şi vedea într-un mod funest slăbite conştienţa Eului, rezistenţa interioară, voinţa de acţiune. Căci ceea ce săvîrşeşte în noi, încetul cu încetul, muzica de tip magico-hipnotic, de o asemenea natură este — o natură identică cu cea a drogului care procură şi el incomparabile desfătări, atît de dezastruos plătite însă. Să nu credem că acestea sînt doar trăiri trecătoare, inofensive şi fără urmări. Tot ce trece prin suflet lasă urme, iar acumularea acestor urme se transformă iminent într-o forţă. Cauza reală a unei sinucideri trebuie căutată nu în evenimentul concret care a declanşat gestul, ci în perioade îndepărtate, cînd au început să se adune trăirile care, cu vremea, s-au constituit într-o forţă devastatoare. Aşa lucrează şi o anumită muzică — lent dar sigur — asupra sufletului nostru. De acest gen este bunăoară, acţiunea acelei dulci otrăvi care se numeşte jazz. E suficient să-i priveşti (dacă ţi-ai putut menţine luciditatea) pe entuziaştii lui, la un concert sau o audiţie, posedaţi de arta irezistibilă a unui Miles Davis sau a lui Modern Jazz Quartett ! Efectul hipnotic este, într-un asemenea caz, de o evidenţă dureroasă. Se ascunde un tîlc adînc şi tragic în faptul că jazz-ul a dat un contingent impresionant de dezechilibraţi, traumatizaţi şi sinucigaşi. Mai toţi marii lui maeştri au sfîrşit prematur şi catastrofal. S-ar zice că şi asupra lor se exercita acţiunea fascinantă a unei forţe vampirice care, prin ei, putea pune stăpînire (nu chiar cu aceleaşi efecte, dar cu unele destul de asemănătoare) asupra marii mulţimi.

Muzica îşi îndeplineşte cu adevărat menirea cînd ne fascinează într-un mod pur şi neacaparator, adică fără a ne da sentimentul că o forţă străină s-a instalat în noi şi lucrează acolo în locul propriului nostru Eu, intrat în eclipsă. Măreţia umană a lui Bach şi Mozart constă tocmai în aceea că ei ne

alimentează cu generozitate năzuinţa de a fi noi înşine, lăuntric liberi şi suverani. Este un criteriu cu ajutorul căruia putem relativ uşor identifica natura fascinaţiei pe care atîtea şi atîtea curente, stiluri vor s-o exercite asupra noastră. A ajuns să urmărească acest efect chiar şi „antimuzica", pînă mai ieri uşor de recunoscut după vacarmul insuportabil al sonorităţilor ei. Ea a descoperit secretul care-i îngăduie să-şi strecoare mesajul în forme ce izbutesc să fascineze prin elemente ţinînd de incantaţie şi magie, împrumutate unor practici rituale ancestrale. O nu, muzica nu e deloc un lux, simplu divertisment ! Ea decide destinele noastre mai mult decît ne putem închipui.

LIV
Profesionalizarea a perfecționat limbajul muzicii, dar totodată a secătuit-o de viață

Se spune că lui Ingres cîntatul la vioară — pe care istoria muzicii nu l-a înregistrat — i-ar fi adus și mai mari bucurii decît pictura. Ba chiar că ar fi fost mai mîndru de ceea ce realiza cu arcușul decît de cele ce punea pe pînză cu penelul.

Deși nu există mărturii despre arta violonistică a lui Ingres, ea și-a cîștigat o glorie nu mai puțin strălucitoare — doar că într-un alt fel — decît cea a unui Paganini, ilustrul său contemporan. E gloria cea mai pură ce se poate imagina, ea fiind cealaltă față a celei mai desăvîrșite modestii, a celei mai dezinteresate comuniuni cu arta. Iată sensul cel mai adînc — și de fapt singurul serios — al atît de controversatului concept de „artă pentru artă". Să te dăruiești unei arte nu ca să te faci cunoscut prin ea, ci din cea mai ferventă iubire pentru ea, spre împlinirea sufletească imaculată. De atunci expresia „violon d'Ingres" a rămas profund simbolică. Ea indică o îndeletnicire mai mult sau mai puțin creatoare cu caracter intim, totdeauna secundă în raport cu profesia, dar de obicei oferind bucurii mai adînci și mai curate decît îndeletnicirea principală (în care adesea medicul, inginerul, economistul vede înainte de toate o datorie, o obligație). „Vioara lui Ingres" odihnește sufletul în mod nobil după istovitoarea cheltuire în afară. Și nu mai puțin nobil este felul cum împlinește cerințele creativității, ale autoexprimării, căci manifestarea orgoliului — acest morb al artei profesionalizate — este prin definiție incompatibilă cu ea. Dacă arta violonistică a lui Ingres ar fi devenit printre contemporani tot atît de celebră ca și pictura lui, dacă deci ar fi intrat în sfera profesionalismului și a succesului public, ea nu și-ar fi dobîndit gloria aceasta spirituală care o aureolează mai strălucitor decît pe aceea a lui Paganini, regele estradelor de concert.

Iată o mare problemă artistică și totodată umană. Situația generală a muzicii în cadrul spiritualității și culturii moderne

este în declin şi pentru motivul că practicarea ei ca „violon d'Ingres" scade vertiginos în favoarea profesionalismului cu perfecţiunile lui reci, cu ambiţiile, interesele, concurenţele care-l însoţesc nu rareori ca umbra. Or, progresele *fundamentale* ale muzicii, adică cele aflate la temelia ei, nu au avut loc sub semnul profesionalismului şi al Conservatoarelor, ci al pasiunii dezinteresate pentru muzică, al muzicii făcute pentru bucuria inimii şi a celor intimi, al muzicii fără aplauze. Cei ce o iubeau în felul acesta, au dat primele şi decisivele imbolduri pentru constituirea limbajului ei. Cu cît înaintăm mai adînc în trecut, cu atît sînt mai rare operele muzicale care să poarte amprenta compromisului artistic. Şi pe măsură ce practicarea muzicii se va profesionaliza, tinzînd precumpănitor spre afirmarea şi recunoaşterea publică, integritatea ei artistică va arăta tot mai multe fisuri. Să nu ne inducă în eroare faptul că un Bach era exclusiv muzician. Unul din izvoarele inegalabilei lui măreţii constă şi în aceea că el slujea muzica şi o iubea ca pe o „violon d'Ingres" (cu anticipaţie, desigur...) : fără nici cea mai mică preocupare şi grijă pentru succesul exterior. Ceea ce a făcut posibil ca fiii săi să cîştige o celebritate mai mare în ochii contemporanilor, şi timp de aproape un secol, adică pînă după moartea lui Beethoven, el practic să nu existe pentru marele public. Dar a cui glorie se poate compara azi cu aceea a lui Bach ?

E în plină stingere vechiul şi frumosul obicei de a avea o „violon d'Ingres". Omul modern e absorbit pînă-n pragul dezumanizării de profesia sa, de exclusivismul acesteia. Şi Muzica suferă, pentru că raţiunea ei de existenţă e nu să fie studiată în conservatoare de viitori compozitori, pianişti, cîntăreţi (livraţi astăzi pieţii muzicale în cantităţi ce frizează supraproducţia), ci să însoţească sufletele tuturor ca o „violon d'Ingres", aducătoare de seninătăţi şi curaj. Şi suferă şi omul, pentru că pierzînd pasiunea pentru intima îndeletnicire secundă, s-a văzut antrenat într-o dureroasă criză. Într-adevăr, practicînd dezinteresat, spre bucuria cea mai personală şi mai pură, o ocupaţie pe care nimeni nu ţi-o impune şi care nu-ţi aduce nici un profit material, faci să se dezvolte în lăuntru imense forţe şi energii spirituale. Oamenii pot deveni ceea ce Camil Petrescu numea „suflete tari", în măsura în care sînt capabili să se dedice unei idei, unei activităţi izvorîte din cea mai liberă iniţiativă interioară şi fără să fie stimulaţi în vreun fel

din afară. Adevăr esențial și binecunoscut înaintașilor, dar de care omul modern e din ce în ce mai străin. Ce-i drept, a preconizat și el ideea de „hobby". Lipsa de elevație a acesteia e însă izbitoare. Ea rimează cu televizor, meci, bar, și alte divertismente relaxante ale citadinului actual. Îi trebuiesc acestuia eforturi interioare foarte energice pentru ca de la „hobby" să se ridice iarăși la nobila „violon d'Ingres". Măsura acestor eforturi ar putea fi sugerată cam așa : omul să devină în stare a vedea măreția lui Einstein nu în teoria relativității și în contribuția adusă la crearea bombei atomice, ci în faptul că ilustrul savant — în *ciuda* acestor preocupări, care aveau să-i prilejuiască grave remușcări — era fericit și mîndru să poată cînta la vioară Mozart, pentru care nutrea un adevărat cult. Ca și Ingres.

LV
Cum l-ar putea apăra muzica pe copil de primejdiile unei anumite educații

Niciodată rolul muzicii în cultivarea multilaterală a copilului, a adolescentului n-a fost atît de important ca în această epocă de interes precumpănitor, iar adesea chiar exclusiv, pentru studiile şi activităţile cu caracter tehnico-ştiinţific. Pentru ca acestea să nu dezumanizeze personalitatea prin hipertrofierea intelectului şi spiritului pozitivist, este de o imperioasă necesitate ca sufletului să i se dea de la cea mai fragedă vîrstă şi pe tot parcursul, hrana muzicală care să-i permită a se dezvolta armonios. Prilejuind trăiri emoţionale intense, muzica este cel mai bun antidot împotriva primejdiei de uscare şi insensibilizare pe care o conţine potenţial îndeletnicirea cu lucrurile neînsufleţite şi subordonate necesităţilor practice. Hrănit de timpuriu cu muzică, sufletul pătrunde cu mult mai puţine riscuri în lumea concepţiilor, formulelor, maşinilor.

Nu orice muzică are însă o asemenea eficienţă. O hrană muzicală de proastă calitate are pentru viaţa afectivă urmări foarte asemănătoare celor pe care le constatăm, pentru corpul fizic, cînd alimentaţia din vremea copilăriei a fost defectuoasă. E ceea ce se înţelege foarte greu în şcoli, unde este încă aproape de neconceput ca la baza educaţiei muzicale a celor mici să fie puşi Vivaldi sau Scarlatti, Mozart sau Haydn. Şi totuşi problema nu e de altă natură decît în cazul ştiinţelor exacte, unde se înţelege foarte bine că învăţămîntul trebuie să se sprijine pe cele mai înalte cuceriri. Nu încetez a mă minuna în faţa felului evoluat cum studiază azi copiii matematicile, inimaginabil acum un sfert de secol. De ce să nu triumfe acest punct de vedere şi în predarea muzicii? Numai că, în domeniul artei, „cele mai înalte cuceriri" nu înseamnă, ca în ştiinţă, ultimele descoperiri şi noutăţi, ci *supremele valori*. Educaţia muzicală a celui care, purtînd încă pantaloni scurţi, află despre teoria mulţimilor şi teoria relativităţii, trebuie să conste în familiarizarea substanţială cu operele, melodiile, spiritualitatea marilor maeştri. Teama că aceştia ar fi inaccesibili vîrs-

telor tinere este cu totul nejustificată. Pînă şi la austerul Bach se pot găsi *cu prisosinţă* lucruri pe măsura puterii de înţelegere chiar şi a celor mai mici. *Nu există* mare compozitor a cărui operă să nu conţină *toate* treptele accesului spre esenţa cea mai înaltă a muzicii. Inaccesibilă sufletului este nu fraza muzicală a lui Bach sau Mozart, ci înşiruirea searbădă de intervale cu pretenţii de simplitate adecvată vîrstei : ea poate fi memorată, dar n-are forţă fecundantă pentru viaţa sufletească.

Acţiunea de restrîngere a predării muzicii în şcoli a fost, dacă nu determinată, cel puţin stimulată de constatarea felului cum se desfăşoară educaţia muzicală în cadrul învăţămîntului de cultură generală. Dacă ţinuta acestei educaţii ar fi fost elevată şi energică, dacă în predarea muzicii s-ar fi afirmat un curent de fervoare şi înnoire, pedagogia muzicală ar fi demonstrat convingător rolul acestei arte, ar fi impus-o ca obiect de valoare şi importanţă esenţială în formarea personalităţii — adică ceea ce poate şi trebuie să fie. Dar vai, ca unul care, de două decenii îi urmăresc îndeaproape, de la catedră, pe cei ce pleacă în întreaga ţară să facă apostolat muzical, trebuie să recunosc că modul actual de formare a viitorilor profesori de muzică este departe de a răspunde unei asemenea misiuni. Soarta muzicii ca *artă vie* în învăţămîntul muzical superior (mă refer deocamdată numai la cel cu caracter pedagogic, deşi unele generalizări n-ar fi deloc neîntemeiate) este poate şi mai îngrijorătoare decît în învăţămîntul de cultură generală. Viitorul profesor de muzică este educat sub semnul unei înţelegeri didactice, schematice şi meşteşugăreşti a menirii sale. Studentul părăseşte Conservatorul pentru a trezi dragostea de muzică în cei mici fără a avea habar de ceea ce trebuie întreprins pentru a aprinde entuziasm în inimi, pentru a face muzica *iubită*. Toţi ceilalţi absolvenţi ai Conservatorului pleacă în viaţă cu o „măiestrie" : de a compune, de a cînta din voce sau dintr-un instrument, de a dirija. Numai viitorul profesor de muzică n-are nici o măiestrie : el ştie din toate cîte ceva, dar nu ştie nimic temeinic. Ce să ne mai mire mediocritatea predării muzicii în şcoli, cînd din secţiile pedagogice ale Conservatoarelor ies absolvenţi care nu află că a aprinde entuziasmul pentru muzică în sufletul tînăr presupune o *înaltă artă* : artă de a evoca, de a pune în relief marile valori, de a fi prin întreaga-ţi atitudine un simbol viu al muzicii.

Înțelepciunea celor care decid ar trebui să vadă mai departe decît o poate face pedagogia muzicală, cu limitele ei din momentul de față. Lipsa de talent a unor profesori — din păcate destul de mulți — nu trebuie să eclipseze importanța muzicii ca atare printre obiectele de învățămînt. Predată viu și nepedant, pe baza marilor valori, ea poate rezolva multe probleme de ordin moral care se pun unui tineret cu neobișnuit de acute cerințe și dificultăți sufletești. Dacă e să se acționeze cu energie și în mod radical, să se facă lucrul acesta printre cei ce, trebuind să ducă flacăra iubirii de muzică în școli, părăsesc Conservatorul cu torța neaprinsă.

LVI

Muzica nu-ţi va vorbi cîtă vreme nu ştii ce întrebări să-i pui

Pentru ca muzica să înceapă să-ţi vorbească, nu este suficient s-o asculţi. Ba mai mult : nu este suficient nici să-i cunoşti profesional limbajul, ca teoretician sau practician al lui. Trebuie să te fi deprins a reflecta filosofic asupra ei, lăsîndu-te un timp stimulat în direcţia aceasta de către cei care au făcut-o cu profunzime şi nobleţe. Celui ce se apropie de ea fără o cultură estetică, muzica nu-i dezvăluie adevăratele ei sensuri, sau mai bine zis : revelaţiile ei sînt proporţionale cu nivelul de înţelegere estetică a celui ce se îndreaptă spre ea.

O prejudecată dintre cele mai răspîndite — mai ales printre artizanii muzicii — este aceea că meditaţia filosofico-estetică ar falsifica raportul normal care trebuie să existe între această artă a inefabilului şi creatorii, interpreţii, ascultătorii ei. Fireşte că o speculaţie pur cerebrală, aridă, ne va îndepărta de fiinţa vie a muzicii, dar o asemenea speculaţie n-are de fapt nimic comun cu meditaţia, cu filosofia, cu estetica — îndeletniciri care, în veritabilul lor înţeles, presupun tensionare incandescentă a spiritului. Graţie lor conştienţa este potenţată şi dinamizată, ceea ce-i permite să abordeze fenomenul muzical cu priceperea de a pune întrebări, şi mai ales de a le pune în modul cel just. Trebuie într-adevăr să ştim a întreba muzica, şi anume cu perspicacitate, forţă şi patetism, pentru ca ea să înceapă a-şi şopti tainele, a căror descoperire ne e atît de necesară pe drumul dureros al vieţii, al cunoaşterii de noi înşine. Poate ea să ne smulgă oricîte lacrimi : dacă n-am deprins arta dialogului filosofic cu ea, un asemenea efect va rămîne doar lacrimogen, va fi — cum spunea Kant — aidoma batistei parfumate, al cărei miros, oricît de violent ar fi el, dispare numaidecît.

Pe cît ne depărtează de muzică speculaţia cerebrală, pe atît ne apropie de ea adevărata meditaţie filosofico-estetică, în care ne angajăm cu întreaga fiinţă, cu pasiunea căutării adevărului. Căci în acest din urmă caz nu mai e vorba de o

conceptualizare — şi deci o devitalizare — a relaţiei cu artisticul, ci de formarea unei noi facultăţi de percepere, de îmbogăţirea sensibilităţii muzicale cu o nouă şi esenţială dimensiune : aceea care-ţi dă posibilitatea să întrezăreşti ce se ascunde dincolo de sonorităţi, în abisurile tăcerilor pe care Bach şi Mozart le fac să se instaureze în sufletul nostru. Percepută nu la nivel sentimental, sonor sau tehnic, ci din perspectivă estetică, muzica se dovedeşte a fi cu totul altceva decît îşi închipuie — în suficienţa lor — cei ce n-au ajuns s-o privească decît cu mentalitate de consumatori sau meşteşugari. Căci o dezvoltare a capacităţii teoretice (şi aici e poate util să amintim sensul originar al grecescului „teoria“, compusă din *theos,* adică zeu, şi *orao,* a vedea), în înţelesul cel mai adînc al cuvîntului şi ferită de cerebralizarea care usucă viaţa, nu numai că nu ne înstrăinează de muzică, dar de abia ea ne apropie de mesajul spiritual al acestei atît de enigmatice arte.

Nu orice sistem de idei care se dă drept estetică purcede, însă, din adevăratul duh al muzicii. Îţi croieşte drum spre realitatea ei interioară şi spre forţa ei dătătoare de viaţă, numai acea estetică în care trăieşte măcar presimţirea mesajului înalt, deschizător de grandioase zări spirituale, a căror solie ne-o aduce marea muzică. O asemenea viziune — pe care un Beethoven, un Schumann, un Wagner, un Mahler au formulat-o şi verbal cu pasionată convingere interioară — este astăzi din ce în ce mai eclipsată de mulţimea curentelor înclinate să vadă în muzică orice în afară de rolul ei de mesageră a lumii spirituale. Iar dintre acestea, mai gălăgioase se arată a fi cele inspirate de aşa-zisul structuralism. Estetica muzicală de orientare structuralistă este doar dezvoltarea *non plus ultra* a pedantului formalism practicat de şcoala muzicologică germană a secolului XIX sub înrîurirea concepţiei lui Eduard Hanslick. Ceea ce fac neohanslickenii nu e decît o modernizare a procedeelor de analiză şi a limbajului (asezonate cu diverse sugestii ale ciberneticii, informaticii etc.) a căror esenţă rămîne însă întru totul aceeaşi : înţelegerea muzicii *exclusiv* ca înlănţuire, mai mult sau mai puţin ingenioasă, de sunete, acorduri, tipare formale. Cît i-ar fi de pretenţios limbajul, aş spune chiar jargonul, structuralismul muzical modern, n-a descoperit nimic în plus faţă de Hanslick care, la 1854, spunea (polemizînd cu marii romantici) că muzica nu exprimă decît

„forme sonore în mişcare" şi că nimic din ceea ce depăşeşte sonorul (sentiment, idee, metafizică) nu intră în sfera posibilităţilor ei expresive. Cine se lasă acaparat de o asemenea înţelegere a muzicii (şi pentru intelectualul modern tentaţia este, vai, foarte mare) îşi supune sensibilitatea muzicală unui proces de închistare şi opacizare. La el teoria nu mai este ceea ce etimologic ni se spune că trebuie să fie, ci se aşează peste privirea spirituală ca un fel de ochelari deformatori, cu atît mai primejdioşi cu cît dau iluzia exactităţii. Pericolul e actual mai ales pentru profesionist. Melomanul, ancorat într-o atitudine sentimentală faţă de muzică, e deocamdată la adăpost. Dar nici lui sentimentalismul nu-i va descoperi adevărul, cîtă vreme nu se va lăsa înnobilat de luminile superioare ale acelei estetici care face spiritual vizibile şi audibile cele ce altminteri nu se văd şi nu se aud.

LVII
Compozitorul ca prevestitor al viitorului și viitorul muzicii

De un secol încoace muzica nu încetează a ne atrage atenția în mod neliniștitor asupra forței ei de anticipație. Parcurgînd istoria ultimului secol de muzică, nu poți să nu fii impresionat pînă la tulburare de caracterul prevestitor și premonitoriu al noilor înfățișări pe care ea le lua de-a lungul acestei zbuciumate evoluții. Orice mutație importantă care se producea în sînul limbajului muzical era neîntîrziat urmată de zguduiri ce echivalau cu adevărate seisme în planul social, sufletesc, spiritual. Pentru istoricul muzicii este chiar captivant să reconsidere evoluția artei sale din unghiul „futurologiei".

Capacitatea atît de izbitoare a muzicii de-a anticipa evenimente sociale și dislocări sufletești-spirituale nu este decît cealaltă față a problemei modernității. Muzica s-a manifestat ca „futurologie" sonoră atunci cînd — conștient și cu premeditare — compozitorul a vrut să impună dezvoltării ei un tempo accelerat. Aceasta s-a petrecut pe la jumătatea secolului trecut, adică în momentul de apogeu al romantismului. Se purcese atunci la o înnoire din ce în ce mai radicală a limbajului, cu presentimentul dătător de fiori că, în felul acesta, vor ieși la iveală zone spirituale de o splendoare și un insolit a căror putere de fascinație nu-și are seamăn în trecut. Muzică modernă a existat desigur în toate epocile — încă din secolul XIV se vorbea despre o *ars nova* — dar niciodată experimentarea noilor forme de expresie nu avusese un caracter atît de frenetic și nerăbdător, nu fusese cu atîta înfrigurare orientată spre un viitor a cărui sosire dorea s-o grăbească, s-o anticipeze. Pînă la romantici, toate „modernizările" muzicii, în genere discrete și grefate pe un fond tradițional, fuseseră accesibile și plăcute contemporanilor. De la Wagner spre noi, cercul celor entuziasmați de fenomenul — tot mai acerb — al modernizării, n-a încetat să se micșoreze. Marele public nu mai saluta opera inovatoare a muzicianului. Acesta din urmă se consolă atunci cu gîndul că muzica sa

va fi recunoscută de cei ce vor veni, a căror sensibilitate el o anunţă profetic. Şi Wagner lansă faimoasa noţiune-slogan care înteţea entuziasmul — şi aşa debordant ! — al admiratorilor, iar adversarilor le oferea o bogată sursă de inspiraţie pentru vituperările lor : *Muzica viitorului (Zukunftsmusik).* Ce era aceasta ? Era înfăţişarea pe care începea s-o capete muzica sub impulsul năzuinţei febrile spre un nou limbaj, capabil să evoce zonele tenebroase şi tulburi ale psihicului uman. Şi într-adevăr, una din caracteristicile esenţiale ale curentului muzical inaugurat de Wagner era capacitatea de anticipare. Numai că profetismul noii muzici avea totdeauna un caracter sumbru. Adevărată cobe, „muzica viitorului“ n-a prezis niciodată ceva luminos...

Dar pînă la romantici ? Să le fi fost, oare, refuzată vechilor maeştri ai polifoniei renascentiste, ai preclasicismului, barocului şi clasicismului, forţa vizionară ? O, nicidecum. Şi asta pentru simplul motiv că vizionarismul este consubstanţial muzicii. Muzica este prin însăşi natura ei o artă a clarvederii, a ieşirii din timp, a saltului înainte peste veacuri. Da, peste veacuri, şi din acest punct de vedere, „futurologia“ modernilor de dată recentă are o vedere mult mai scurtă decît a maeştrilor de odinioară : ea nu poate anticipa decît ceea ce se pregăteşte să bată — dacă nu chiar bate — la poarta vieţii contemporane. Bach nu prevesteşte desigur revoluţia franceză care avea să izbucnească la trei decenii după moartea lui — am putea spune chiar că îi ignoră iminenţa — ; „futurologia“ sa este de amplă respiraţie, ea prefigurează acel om al viitorului care se va profila pe măsură ce fiinţa umană va restabili contactul cu centrul ei spiritual luminos şi se va ridica biruitoare deasupra hăurilor din ea însăşi. Muzica acestui om grav bolnav de ochi şi atît de modest în intenţii vedea mai departe decît muzica celor care au pus în circulaţie sloganurile „modernităţii“ şi „viitorului“.

LVIII

Frecventarea marii muzici — inegalabilă şcoală a năzuinţei spre ideal

„Feriţi-vă de omul care nu iubeşte muzica" — ne avertiza Shakespeare în *Neguțătorul din Veneția*. Un asemenea om este, într-adevăr, capabil de orice ticăloşie. A nu iubi muzica — în sensul înalt, bineînţeles, pe care trebuie să-I acordăm ideii de iubire şi de muzică — înseamnă a dovedi incapacitate de a adera la valori spirituale, de a li te dedica sufleteşte. Iar de la cel ce nu ancorează într-o convingere interioară elevată, te poţi oricînd aştepta la cea mai mişelnică lovitură. A-i asculta cu evlavie pe Bach şi Mozart, a crede din toată fiinţa în adevărul exprimat de muzica lor, a lua în serios planul existenţial la care ei ne ridică — iată un mod neechivoc şi chiar pregnant prin care oamenii îşi pot dezvălui unii altora puterea de a se dărui idealului, în lipsa căruia sufletul este invadat de cele mai distrugătoare porniri.

Idealul este o ţintă pe care n-o putem vedea cu ochii fizici şi a cărei realitate n-o putem demonstra pe cale pozitivistă. De aceea se şi numeşte aşa. Dar tocmai pentru că este invizibil şi nedemonstrabil, are el incomparabila sa forţă dinamizatoare şi purificatoare. Or, tot aşa este şi felul în care muzica ne cere să credem în mesajul ei. Ea nu relatează fapte, nu ne înfăţişează imagini, nu ne ţine discursuri, ci face pur şi simplu ca prin faţa sufletului nostru să se perinde un torent sonor abstract (şi cît de concret, totuşi, ca autenticitate şi unicitate a trăirii), căruia ne supunem ca unui adevăr suprem, ca unei legi absolute, ca unei voinţe irezistibile. În această stare sufletească asculţi, dacă muzica trăieşte realmente în tine, *Ofranda muzicală* sau *Simfonia a noua*, *Flautul fermecat* sau *Parsifal*, o simfonie de Bruckner sau una de Mahler. Ele te transportă într-o zonă care, pentru ştiinţa exactă, este pură iluzie, şi totuşi contempli acea zonă cu o încordare, o dăruire şi o certitudine pe care mai niciodată nu ţi le inspiră lucrurile şi fiinţele din jur, vizibile şi pipăibile. Dealtfel acesta şi este semnul adevăratei iubiri a muzicii : melomanul nu iubeşte

o nălucire, el nu se îndoieşte cîtuşi de puţin de realitatea celor ce-i sînt dezvăluite de muzică, mesajul ei are pentru el substanţialitate şi eficienţă. Frecventarea marii muzici poate de aceea să fie o inegalabilă şcoală a năzuinţei spre ideal — această condiţie *sine qua non* a tinereţii şi forţei sufleteşti. Totodată, sufletul ce tinde cu fervoare spre ideal, spre valorile ideale ale vieţii, e ca făcut pentru a primi marea muzică, şi este suficientă o împrejurare stimulatoare pentru ca puterea de a înţelege ce-i spun marii maeştri să înflorească în el. Năzuinţa ardentă spre ideal este manifestarea unei structuri psihice prin excelenţă muzicale. Cea mai intimă şi mai pură realitate a sufletului nostru este din aceeaşi substanţă spirituală din care e făcută muzica. Aşa se explică nevoia vitală de a cînta, permanenta noastră însoţire — mentală sau fredonată — de către firul melodic.

Nimic nu este mai primejdios pentru verticalitatea lăuntrică a omului decît pierderea capacităţii de a crede în ideal şi de a tinde spre el. Ascultătorului necultivat i se oferă lascivităţi, spaime şi amok-uri sonorizate, iar amatorului de rafinamente modernismul îi pune la dispoziţie gama sa de modalităţi, aparent foarte bogată — căci merge de la tonurile cele mai lugubre şi disperate la viziunile cele mai inginereşti şi dezumanizante —, dar în fond jalnic de săracă. Şi pe canalul muzicii uşoare, ca şi pe cel al aşa-zisei muzici grele, vin spre sufletele noastre puhoaie întunecate, care deja au început să stingă în multe conştiinţe lumina dătătoare de direcţie şi forţă a idealului. În aceste condiţii, a rămîne credincios adevăratei muzici, adevăratelor valori, a poseda organul şi criteriul lăuntric care să-ţi permită a le distinge, nu mai este doar o chestiune de „gust", de estetică, ci o problemă de filosofie şi etică, de opţiune existenţială. „Spune-mi ce muzică iubeşti şi-ţi voi spune cine eşti" — cam aşa s-ar putea completa azi adagiul shakespearian, rostit într-o vreme cînd muzica era încă — în mare — una şi nedespărţită. A spune despre cineva că iubeşte muzica a devenit insuficient, echivoc, nedefinitoriu. Aşa-numitul „consumator de muzică" (o, să audă Shakespeare acest cuvînt, din care esteticienii au făcut un concept...) este în zilele noastre deopotrivă deschis şi binelui, şi răului. Consumul

industrial de muzică e azi perfect compatibil cu lipsa oricărui ideal. Problema este nu să iubeşti muzica, ci care e muzica iubită de tine şi cu ce iubire o iubeşti.

Fireşte că, în faţa puhoaielor mai sus caracterizate, *unul* din digurile pe care sufletul în mod instinctiv le ridică, este ataşamentul său pentru muzica marilor maeştri ai trecutului. Întru derutarea şi demobilizarea lui a fost născocit sloganul modernităţii, a cărei neacceptare ar echivala infamant cu insensibilitatea retrogradă. Este cît se poate de eficace ca cel devotat Idealului şi Muzicii să se înarmeze cu nepăsare şi umor.

LIX
Poate spune
că a înţeles cu adevărat mesajul muzicii
doar cel care are curajul
să se despartă la timp de ea

„Dacă iubiţi muzica — pierderile, curgerile, creşterile; dacă vă place geometria şi rigoarea, fără să vi se împietrească inima şi mintea, dacă aveţi un dram de nebunie şi un munte de măsură — veţi întîlni, cîndva, Filozofia."

C. NOICA, *Jurnal filosofic*

Continuă să înainteze prin noapte, pentru ca dintr-o dată să constate cu surprindere că cea care-l călăuzea de atîta amar de vreme în acest întuneric fără sfîrşit, rămînea tot mai în urmă. Remarcase acest lucru după slăbirea luminii de care se obişnuise să se ştie înconjurat. Crezuse la început că vreo banală dificultate îngreuna mersul însoţitoarei sale. Dar cînd razele ei deveniră palide, iar tenebrele de nepătruns, se opri, îngrijorat în egală măsură pentru înaintarea sa şi soarta prietenei. Privind înapoi, o văzu aşezată pe o piatră, la o bună distanţă de el, dar nu atît de departe încît lumina pe care o emana să nu-l poată ajunge. Ostenise? I se întîmplase ceva? Făcu drum întors şi, cînd fu aproape de ea, îi întinse tandru mîna, ca pentru a-i ajuta să se ridice. Ea rămînea însă nemişcată, cu privirile aţintite în Pămînt. Se simţi cuprins de un presentiment funebru: ceva parcă murise în el sau se pregătea să moară — de aici lipsa de vlagă a întregii sale comportări. Îngenunchie lîngă ea şi făcu din priviri gestul pe care-l făcuse cu mîna. Albastrul melancolic al privirilor ei se propti pe întrebarea lui mută.

— Da, aşa este, murmură ea într-un tîrziu, aici ne despărţim.

— Cum să ne despărţim? sări el ca fulgerat. Cum să mă laşi singur în noaptea asta care nu se mai termină şi în care ştii de cîte ori m-ai ajutat să nu mă pierd?

— Exagerezi, prietene, nu eu te-am salvat atunci, ci altceva, din a cărui lumină eu însămi sînt o fărîmă. Sau mai bine zis luminez pentru că sînt luminată la rîndul meu. Eu să te salvez !... Biata de mine... Cel mult dacă ţi-am înseninat unele tristeţi şi alungat unele oboseli...

— Lasă la o parte modestia asta lipsită de milă. Cum poţi pretinde că nu tu m-ai salvat cînd ţi-am văzut totdeauna braţul oprindu-mă să nu cad sau să nu alunec, şi lumina călăuzindu-mi paşii ori de cîte ori obscuritatea devenea impenetrabilă ? Neştiindu-te prezentă, nu m-aş încumeta să fac nici doi paşi, iar dacă i-aş face, m-aş aştepta în fiecare clipă la o catastrofă. Toate acestea îţi sînt bine cunoscute : ce rost are să-ţi micşorezi rolul ? Glumeşti, desigur, dar glume de acestea, care-mi dau fiori, să nu mai faci...

— Te înşeli, dragul meu, atribuindu-mi o putere salvatoare. Este aşa cum îţi spun : nu eu te-am călăuzit şi ajutat să nu te prăbuşeşti. Cum, însă, în imediata-ţi apropiere nu puteam fi văzută decît eu, ţi-ai zis că de la mine trebuie să fi pornit iradiaţiile revelatoare şi încurajatoare, cînd în realitate eu cel mult le mijloceam. Ataşamentul tău faţă de mine se datoreşte mai ales unei iluzii : mi-ai atribuit virtuţi fantastice, mergînd pînă la a vedea în mine rezumatul şi chintesenţa Universului, oracolul care aducea dezlegare tuturor enigmelor, panaceul suferinţelor sufletului. Or, eu nu sînt decît o fiinţă fragilă care ştie să surîdă şi să mîngîie. Nu-s în stare de mai mult...

— Ce tot vorbeşti ? Halucinezi. Trebuie să fii bolnavă. Hai să mergem.

— Nu, prietene, spiritul mi-e mai limpede ca oricînd. Limpezimea aceea neobişnuită şi tristă a clipelor de adio...

— Chiar de ar sta lucrurile aşa cum pretinzi, singur nu pornesc mai departe. Nu mă interesează dacă de la tine sau de la altcineva mi-au venit efluviile izbăvitoare. Ceea ce ştiu este că m-am obişnuit cu tine şi că prezenţa ta mi-e indispensabilă.

— Te înşeli şi în privinţa asta. Au rămas pur exterioare — te vei convinge în curînd — şi obişnuirea cu mine, şi necesitatea prezenţei mele. Uiţi că de atîta vreme îţi grăbeşti pasul şi o iei înaintea mea, mînat de un alt imbold decît vechea ta dragoste pentru mine, şi atras de o altă ţintă decît frumuseţea cînturilor mele. Legătura noastră a rămas formală ;

că mai supravieţuieşte în ea şi ceva substanţă afectivă, s-ar putea, dar cred că e mai mult amăgire. Nu are sens să te mai însoţesc. Vrei să lăsăm această legătură să degenereze într-un prozaic menaj ? Nu merit o asemenea umilire. Şi nici de tine n-ar fi demn...

Se opri, vădit emoţionată. Ajunsese parcă la capătul puterii care-i îngăduise să vorbească atît de senin şi liniştit. De-abia atunci începu el să înţeleagă semnificaţia presentimentului funerar. Îl năpădi o senzaţie paralizantă de singurătate, amestecată cu ruşinea de a se constata ingrat şi demascat în ingratitudinea lui. Apoi, o egoistă nelinişte ţîşni sălbatic din străfunduri, dar în momentul cînd ajunse pe buze pentru a se exterioriza într-o implorare disperată, ea îşi continuă pe acelaşi ton vorbirea :

— Vei vedea, cît de curînd, că am făcut bine părăsindu-te. Te las doar cu cîteva clipe înainte de a-ţi fi devenit inutilă şi împovărătoare. Dealtfel, rolul meu trebuia să dureze pînă ce ai fi simţit noul imbold şi întrezărit noua ţintă. Şi nu este exclus ca spre acestea eu însămi să te fi condus pe nesimţite. Odată ele apărute, eu nu mai am nici un rost. Iar demnitatea mă împiedică să accept o existenţă de tolerată, în umbra altor pasiuni. Nu-ţi port nici un resentiment — aibi în privinţa asta cugetul împăcat —, căci era inevitabil să ajungi aici, aceasta fiind o consecinţă iniţial inclusă în însăşi iubirea ta pentru mine. Poate că eu sînt adevărata vinovată — dacă cineva are vreo vină ; apărîndu-ţi în viaţă, ţi-am dat nişte aripi care, mai devreme sau mai tîrziu, trebuiau să nască în tine dorinţa de a zbura...

Să zboare ? Despre zbor putea fi vorba acum cînd se vedea mai imobilizat în întuneric ca oricînd ? Nici măcar pămînt ferm sub picioare nu mai simţea : plutea, suspendat într-un vid fantastic. Într-atît refuza să accepte noua condiţie de abandonat solitudinii, încît totul îi părea ireal. Ea îi mîngîie însă părul cu o gingăşie inimitabilă şi, încercînd să surîdă, reluă :

— Nu fi îngrijorat. Îndrăzneşte şi mergi mai departe. Drumul ţi se va arăta. Adică, sper. După cîte îmi dau seama, acum te îndrepţi spre ieşirea din întuneric, spre acea lumină cu care m-ai confundat şi a cărei vagă răsfrîngere sînt. Nu te mai gîndi la mine, nu te mai nelinişti pentru mine. Nu e prima mea despărţire de acest fel : de cîte ori nu a trebuit să re-

nunţ la cei care mi-au dăruit sufletul lor pentru ca apoi să şi-l ia înapoi, îmbogăţit cu mirajele pe care le puneam în el ! Cu fiecare asemenea despărţire muream cîte puţin. S-au adunat însă atîtea morţi, încît nici nu mai ştiu dacă trăiesc sau sînt doar fantoma celei care am fost cîndva. Mergi, iubitule...

Îşi ridică spre ea privirile pe care se zugrăvise toată sfîşierea şi sfîrşirea din lăuntru. Se găsi, însă, îngrozit, faţă în faţă cu o bătrînă zbîrcită şi încovoiată, scheletic de slabă şi cu gura suptă. Nici o emanaţie nu mai lumina spaţiul. Era la un pas de respingătoarea făptură şi abia îi distingea contururile. Bruma de vizibilitate venea din licăririle răutăcioase ale ochilor ei. A, nu ! decît o prezenţă ca aceasta, mai bine întunericul şi singurătatea. Se ridică brusc şi fugi, dar nu reuşi să parcurgă decît cîţiva metri şi căzu împiedicat de o piatră. Se aplecă să-şi frece locul lovit şi, în timp ce durerea se retrăgea, i se păru că obscuritatea se rarefiază iar contururile din jur se desluşesc. Era tot noapte — nici vorbă să se lumineze de zi — dar nu se mai simţea dezorientat şi pierdut. Ce straniu ! Cum dobîndise oare transparenţă această beznă pe care o ştia dintotdeauna de nepătruns ? Configuraţia peisajului îi apărea din ce în ce mai clară, în ciuda întunericului. Să fi fost doar obişnuirea cu acesta ? Sau erau cumva ecouri vizuale depărtate ale iubitei care dispăruse ? Sau poate avea loc un miracol ? Ce profundă, ce muzicală *sui generis*, era tăcerea care se aşternuse după ce cîntul unduitor al prietenei se stinsese ! Îşi propuse, înfrigurat, să aştepte deocamdată. Oricum însă, indiferent dacă se va mai produce sau nu ceva, el îşi va continua înaintarea. Cu orice risc.

LX
Fizionomia muzicii la proporţiile ei reale, adică aşa cum apare ea în contextul unei existenţe ce năzuieşte la realizarea spirituală de sine

Urcase mult, foarte mult. Şi pe măsură ce se apropia de vîrf, simţea că sufletul i se luminează. Era o lumină care trecea dincolo de el, perforînd negurile.

Cînd ajunse pe culme, în jurul lui era ca într-o dimineaţă strălucitoare. Pe cer, nici o pată. „În sfîrşit !“ oftă el uşurat.

Se opri şi îmbrăţişă cu privirile peisajul. Un imens platou acoperit cu o zăpadă ce scînteia diamantin. Se gîndi cu bucurie că înaintarea îi va fi de acum uşoară. Iar zăpada aceasta îl va mai răcori puţin...

Se aşeză să mai capete forţe. Era transpirat şi obosit. Unele din rănile căţărării îl mai dureau. Urme de sînge pe haine trădau înfruntări primejdioase. Şi porni iar. Într-adevăr, efortul care i se cerea acum era neînsemnat în comparaţie cu chinurile ascensiunii. Stratul de zăpadă era foarte subţire ; nu trebuia să-şi croiască drum.

După puţin mers începu să i se facă frig. Îşi scoase o flanelă din sacul pe care îl purta în spate. Senzaţia de frig persista. Îşi puse atunci şi mantaua. Degeaba.

Straniu, cu totul straniu acest frig ! Parcă venea nu din afară, ci din lăuntru. Numai aşa îşi explica ineficienţa veşmintelor. Şi devenea tot mai pătrunzător acest frig. Pentru capacitatea de a-şi continua drumul îl simţea mai primejdios decît istovirile şi riscurile căţăratului.

Peste suflet se lăsară umbrele îngrijorării, şi întunecarea din el se revărsă în jur, înghiţind treptat lumina. De la un anumit moment nu mai putea vedea unde păşeşte şi încotro se îndreaptă.

Depuse sacul şi se aşeză pe el, într-o aşteptare fără obiect. Nu îndrăznea să spere ceva, dar nici nu se lăsa cuprins de deznădejdea care bătea la porţile sufletului.

Şi cum sta cu capul în mîini, avu impresia că printre degete pătrunde lumină. „E cu neputinţă, îşi zise el ; de unde lu-

mină cînd în suflet e noapte ? Încep desigur să aiurez.“ Şi îşi ridică din mîini capul pentru a înfrunta, lucid şi dîrz, întunericul.

Nu, nu era nălucire. În jur, reveniseră limpezimile scînteietoare. De astă dată însă nu mai izvorau din el, ci dintr-o făptură ce stătea în picioare, în dreapta lui. Îmbrăcămintea ei era ţesută din raze. Privirile lui uimite şi uşor neliniştite se încrucişară cu ale ei, care-l învăluiau cu feciorelnică afecţiune. Nu-i veni să creadă.

— Cum, tu aici ? Ce cauţi pe aceste înălţimi şi în aceste singurătăţi spre care m-ai mînat ? Îmi spuseseşi că nu mă mai poţi însoţi, că nu cunoşti drumul...

— Într-adevăr nu cunosc drumul care duce aici, dar nu pentru că n-aş mai fi călcat pe aceste locuri, ci pentru că numai prin zbor îmi este dat să ajung la ele. Eu însă de aici sînt...

— N-aş fi crezut că vii de la asemenea altitudini.

— O, şi nu eşti decît la primul plai. Peste puţin vei începe o nouă escaladare.

— Cum, iar va trebui să mă caţăr ? Iarăşi să sîngerez ? Iarăşi să fiu cu prăpastia sub picioare ?

— Ai crezut cumva că va fi vreodată altfel ?

— O, vai...

— Tu ai vrut-o. N-ai altceva de făcut decît să mergi mai departe. Continuarea înaintării — oricîte obstacole ţi-ar ieşi în cale — e mult mai puţin primejdioasă decît o încercare de întoarcere din drum. Sînt aproape sigură că aceasta din urmă ţi-ar fi fatală.

— Da, ai dreptate. N-am de ales. Trebuie să-mi continui drumul. Dar nu-i aşa că de acum înainte vei fi alături de mine ?

— Nu, dragul meu, urcuşul nu-l poţi face decît pe picioarele tale. Aceasta este legea. Dar o bucată de drum, pînă la poale, te voi însoţi. Pe aici e frig : ai nevoie de căldura mea. Dar cînd vei începe să urci, nu-ţi va mai fi de trebuinţă. Dealtfel, greutăţile ascensiunii şi primejdiile te vor solicita atît de mult, încît nici nu vei remarca lipsa mea.

— Crezi ? De cîte ori nu te-am invocat după ce mă abandonaseşi, trimiţîndu-mă în necunoscut...

— Hai, fii curajos ! Forţa ce ţi-o vor da picăturile de sînge care se vor prelinge din rănile tale, va fi mult mai mare

decît cea care-ţi venea de la mine, acolo jos, în cîmpie. De altminteri, pe aceste meleaguri nu eu sînt cea de la care poate veni forţa. Ce pot să fac eu aici, e doar să te călăuzesc. Şi o voi face ori de cîte ori, între urcuşuri, te vei simţi cuprins de frigul marilor altitudini.

Şi îi întinse mîna.

El i-o cuprinse, cucernic, cu ambele mîini, o lipi de obrazul drept şi o ţinu aşa îndelung. Apoi se ridică şi, mînă în mînă cu ea, îşi reluă înaintarea. Toată oboseala se scursese din el, iar peste suflet o blîndă căldură se revărsa binefăcător. Şi merseră, merseră, pînă ce la orizont începu să se profileze un pisc ce străjuia ameninţător...

LA HOTARUL
DINTRE MUZICĂ ȘI CUVÎNT

SHAKESPEARE

„Shakespeariană !“ Puţine sînt atributele care să revină atît de frecvent în caracterizarea muzicii ca acest adjectiv derivat din numele marelui dramaturg englez. Controlaţi-vă şi controlaţi şi pe cei din jur ori de cîte ori audierea unei muzici prilejuieşte formularea de judecăţi apreciative : lumea shakespeariană va fi invocată mai des decît credeţi întru caracterizarea atmosferei degajate de o sonată de Beethoven, o operă de Musorgski, o simfonie de Mahler sau Şostakovici.

În muzicologie analogia shakespeariană a devenit curentă. Înţelegînd prima parte din *Simfonia a cincea* de Beethoven ca o expresie a disperării unui suflet mare, Berlioz precizează că „totuşi aceasta nu este o disperare reţinută, vecină cu resemnarea, nu e durerea sumbră şi tăcută a lui Romeo care află moartea Julietei, ci mînia cumplită a lui Othello, care aude din gura lui Iago clevetirea otrăvită, menită să-l convingă de vinovăţia Desdemonei“. Analizele făcute de Romain Rolland muzicii lui Beethoven sînt presărate de comparaţii shakespeariene, comparaţii provenind nu din capriciul imaginaţiei comentatorului, ci din convingerea că „acest om, care-l purta în el pe Shakespeare şi spiritul dramei cu monologurile sale tragice şi dialogurile sale pasionate, fără a putea dispune de un teatru, îşi lua revanşa în muzica sa instrumentală pentru toate tragediile refulate“. În lucrarea lui I. Sollertinski *Tipurile dramaturgiei simfonice* se emite interesanta ipoteză a existenţei unui „simfonism shakespearian“ : el „oglindeşte anumite procese obiective ale devenirii dramatice“, după exemplul lui Shakespeare, care „nu îşi transforma nici unul din personaje într-un purtător de cuvînt al eului autorului : ideea operei se conturează din expunerea obiectivă a destinelor eroilor, şi nu din digresiunile lirice sau didactice ale dramaturgului“.

Ne punem întrebarea : nu trebuie, oare, căutată o raţiune mai ascunsă în această tendinţă — la unii spontană, la alţii elaborată — de a tălmăci muzica sub semnul universului şi stilului shakespearian ?

I

Berlioz, Rossini, Mendelssohn-Bartholdy, Ceaikovski, Verdi, R. Strauss, Smetana, Dvorak, Prokofiev, Şostakovici, Haciaturian, Stravinski, Kabalevski — iată numai cîţiva din compozitorii care s-au adresat dramelor şi comediilor lui Shakespeare, dar suficiente pentru a atesta înclinarea constantă a muzicii romantice, postromantice şi moderne, pentru acest fenomen fundamental al literaturii universale. Nu cred să existe vreun alt scriitor care să fi captat atît de masiv preocupările compozitorilor. Şi, după cum vom vedea, problema este departe de a se limita la inspiraţia directă din subiectele shakespeariene. Sfera ei este mult mai largă, atracţia marelui Will exercitîndu-se şi într-un alt fel, mai profund, mai generalizat. Să nu anticipăm însă...

Tendinţa shakespeariană, din ce în ce mai puternică în creaţia muzicală a ultimelor două secole, apare ca o replică tîrzie de afecţiune şi gratitudine la ardoarea cu care Shakespeare însuşi a năzuit în permanenţă spre muzică. Acest geniu al dramaturgiei avea o sensibilitate de muzician şi ea a pecetluit întreaga lui creaţie dramatică. Aproape că nu există piesă în care muzica să nu-şi spună cuvîntul său înălţător şi încurajator : este laitmotivul caleidoscopicei sale lumi de personaje, situaţii, idei.

Muzica este pentru el suprema confirmare a nobleţei umane, atitudinea faţă de această artă putînd sluji ca unitate de măsură a înălţimii la care s-a ridicat omul pe scara spiritualităţii. Nimic nu poate fi în ochii lui Shakespeare mai dezonorant decît să nu iubeşti muzica : cînd e vorba să copleşească sub dispreţ pe vreunul dintre personaje, îi scoate la iveală opacitatea la farmecul muzicii (cum face Julius Cezar cînd îl caracterizează pe Cassius). Fiinţele de acest fel sînt cele mai primejdioase :

Acel care nu simte
Puterea muzicii şi nu-l atinge
Măiastra întîlnire dintre tonuri
Viclean este ! Tîlhar şi trădător !...
Gîndirea lui închisă e ca noaptea
Şi-a lui simţire neagră-i ca Erebul !
Să nu te-ncrezi în el !

(Neguţătorul din Veneţia)

Impregnîndu-te de frumuseţile ei, muzica te smulge solitudinii mizantrope: artă a armoniei sunetelor, ea îţi picură în suflet dorinţa fraternizării cu semenii, o generoasă duioşie:

Cînd muzică asculţi, îţi vine a plînge?
Ceva frumos te poate dar mîhni?
De ce-o iubeşti, cînd inima ţi-o frînge
Şi-ţi dă tristeţi în loc de bucurii?
Vezi — sunetele astea minunate,
Ce se unesc în armonii cereşti,
Te ceartă blînd că în singurătate
Închisă-n tine, viaţa ţi-o trăieşti.
Să iei aminte: strunele-şi mărită
Suava voce într-un singur cînt
La fel cum o familie unită
Rosteşte-n cor acelaşi drag cuvînt.

(Sonet VIII)

Este o artă a cărei esenţă e iubirea, o artă a comuniunii sufletelor: „Cu muzică iubirea se hrăneşte, cîntaţi-mi aşadar!" spune ducele în *A douăsprezecea noapte,* — dar a unei iubiri luminoase, apolinice, spiritualizate, care poate turna balsam peste chinurile legate de o pasiune nefericită: „Băiete, cîntă, mintea mea strivită-i sub a dragostei povară" — zice un alt îndrăgostit, Don Adriano din *Zadarnicele strădanii ale dragostei.*

Muzica este o însoţitoare nedespărţită a multor eroi, o părticică a existenţei lor. Shakespeare insistă frecvent asupra predilecţiilor lor muzicale (Benedick din *Mult zgomot pentru nimic*), îi înzestrează cu talentul de a cînta şi a se acompania (serenada lui Proteus din *Cymbeline*), ni-i arată învăţînd unii pe alţii meşteşugul instrumentelor (lecţiile pe care Hortensio le dă Bianchii în *Femeia îndărătnică*), sau discutînd despre limbajul muzicii (ca Iulia şi Lucetta din *Cei doi tineri din Verona*). De obicei muzica nu rămîne un ornament agreabil al existenţei eroilor, ci se împleteşte intim cu aceasta. În clipele extatice ale iubirii, gîndul lui Romeo se îndreaptă spre muzică, singura care ar putea da glas freneziei sufletului. Dar şi în ceasul greu muzica este invocată — să ne amintim de Regele Ioan pe patul de moarte. Puterea mu-

zicii de a reconforta se arată uneori de-a dreptul magică : ea este cea care îl reînsufleţeşte pe Lear ajuns la un pas de neființă, ea readuce liniştea în sufletul bîntuit de furtuni al lui Brutus.

Concepută ca parte integrantă a destinului eroilor, muzica se va încorpora organic ţesăturii dramaturgice. Muzica în teatrul lui Shakespeare nu este ceea ce în mod obişnuit se înţelege prin muzica de scenă, menită să servească drept fundal unor momente ale acţiunii sau să umple antractele creînd o anumită atmosferă. Absenţa muzicii n-ar afecta în asemenea cazuri cu nimic esenţa piesei. Altul este rolul ei dramaturgic la Shakespeare ; autorul face din ea un element inseparabil al acţiunii, se serveşte de ea pentru a închega şi rezolva situaţii, pentru a dezvălui adîncimi sufleteşti. Muzica de oboi sub scenă, pe care Shakespeare o indică în actul al IV-lea, scena 3, din *Antoniu şi Cleopatra* intervine ca o forţă misterioasă, prevestitoare în ajunul luptei, şi nelinişteşte cugetele :

"SOLDATUL IV:	Sst ! Tăcere !
SOLDATUL I:	Atenţie ! Auziţi !
SOLDATUL II:	Dar ce să fie ?
SOLDATUL I:	O muzică prin aer.
SOLDATUL II:	Nu e-n aer, e sub pămînt.
SOLDATUL IV:	Este un semn bun, ce ziceţi ?
SOLDATUL III:	Nu cred" etc. etc.

Cînd durerea din suflet atinge paroxismul, ea se preface în muzică : sălbatică la bătrînul Lear, care „cîntă în gura mare rătăcind prin cîmpie", de o deprimantă linişte la Ofelia, care, cu minţile pierdute, adună flori şi deapănă viziuni incoerente.

Intervenţia muzicii se produce de cele mai multe ori sub semnul credinţei lui Shakespeare în forţa ei binefăcătoare. Momentelor muzicale, de obicei neaşteptat intercalate, Shakespeare le dă o semnificaţie simbolică : ele anticipează, subliniază sau aureolează triumful forţelor luminoase, al raţiunii şi omeniei. Muzica deschide miraculos porţi ferecate de un destin aspru. Pe aripile melodiei vin veştile sau schimbările care înseni-

nează sufletul eroilor. Să ne amintim ce se întîmplă cînd, după chinuitoare rătăciri, Pericles îşi regăseşte fiica :

„PERICLES: Dar, ascultaţi, ce muzică-i aceasta ?
Marina, spune-i tot lui Helicanus,
Ce-i îndoit, că-ntr-adevăr mi-eşti fiică...
Dar ce-i această muzică ?
HELICANUS: Mărite, n-aud nimic.
PERICLES : Nimic ? Auzi, Marina,
A sferelor înaltă armonie ?
LYSIMACH : Nu-i bine a-i sta-mpotrivă. Să-i dăm pace.
PERICLES : Voi n-auziţi ? O, sunete suave !
LYSIMACH : Mărite,-aud.
PERICLES : O, muzică cerească !
Sînt plin de armonii, şi-un somn adînc
Pe ochi mi-atîrnă : mă lăsaţi să dorm".

(Pericles)

Pentru ca, adormind, o nouă muzică să-i prezică găsirea celeilalte fiinţe iubite, Thaisa, soţia sa. În *Poveste de iarnă* muzica este aceea care, invocată („Paulina : Muzică, trezeşte-o ! Începe !") va însufleţi statuia Hermionei şi va marca anihilarea pornirilor pătimaşe din sufletul lui Leontes, ca un principiu generator de viaţă, înţelepciune, omenie. Muzica este deci pentru Shakespeare unul din mijloacele esenţiale de construcţie dramatică, ea slujindu-i la sugerarea năzuinţelor celor mai adînci, a trăsăturilor sufleteşti celor mai ascunse, a tendinţelor tainice pe care numai mintea celui inspirat le poate intui. Asemenea intercalări muzicale sînt înconjurate de aura misterului : neverosimile din punctul de vedere al unei înţelegeri plate a realismului (ce fel de muzică este aceea pe care nu toţi cei din scenă o aud şi care vine parcă din ceruri ?), ele nu-şi dezvăluie sensul decît privite în lumina adevărului filosofic şi psihologic pe care îl iradiază. Nu mai înregistrăm momentele muzicale ce însoţesc imaginile dansante, procesuale, funerare, sărbătoreşti, ca muzică de scenă în sensul obişnuit al cuvîntului : cîntece ale bufonilor, serenade ale îndrăgostiţilor, elegiile celor ce-şi plîng morţii, invocaţiile magice, marşurile militare şi mortuare etc. Ele îmbibă textele shakespeariene şi alcătuiesc o adevărată frescă muzicală a epocii.

Neobişnuita muzicalitate a gîndirii lui Shakespeare a dat temei unor cercetători (mai ales Otto Ludwig) să pună chiar problema unei structuri muzicale a dramaturgiei acestuia. Nu trebuie, desigur, forţată nota, atribuindu-i-se lui Shakespeare intenţii arhitectonice care aveau să se contureze în muzică numai începînd cu Bach şi Beethoven, dar este un fapt că modul shakespearian de a construi te duce cu gîndul la procedeele cele mai evoluate ale tehnicii polifonice şi simfonice. Între personaje se stabilesc relaţii ce amintesc spectatorului contemporan raportul dintre subiectul şi contrasubiectul unei fugi, sau cel dintre tema principală şi cea secundară a unei forme de sonată. Tumultuoasa acţiune în care eroii sînt angrenaţi este de aceeaşi natură cu dezvoltarea (prelucrarea) ce supune ideile muzicale celor mai felurite transformări, şi încă o dezvoltare de tip beethovenian-romantic, cu un curs meandrat, plin de neprevăzuturi, iar multiplicitatea planurilor acţiunii sugerează etajarea caracteristică gîndirii polifonice. Dar chiar nelegîndu-ne de procedee, nu au oare dramele shakespeariene, prin ciocnirile, tensiunile, policromia şi arhitectura lor, înfăţişarea unor adevărate simfonii scenice ?

Ipoteza unei anticipări shakespeariene a simfonismului este pe cît de discutabilă, pe atît de îmbietoare. Oricum, dă de gîndit faptul că spre subiectele shakespeariene compozitorii au început să se îndrepte masiv şi constant de abia după ce logica dezvoltării simfonice (cu principiile caracteristice ei ; contrastul tematic, transfigurarea structurală a ideilor, planul complex al modulaţiilor, dinamizarea repetărilor, structurarea dramatică a ciclului etc.) s-a conturat în liniile ei esenţiale, adică spre începutul secolului al XIX-lea. Datorită cărui motiv, timp de aproape două secole, compozitorii păruseră a nu remarca teatrul shakespearian şi dintr-o dată se năpustiră asupra temelor lui ? Nu cumva pentru că desluşeau în dramaturgia lui Shakespeare prefigurarea drumului pe care evolua propria lor artă ? Ar trebui să privim fenomenul shakespearian dintr-o perspectivă mai largă decît cea literară sau teatrală, ca o cucerire preţioasă a gîndirii artistice în genere, rodnică — printre altele — şi pentru muzică, artă aflată pe atunci în plin proces de constituire a limbajului. Muzica s-a apropiat de teatrul lui Shakespeare din momentul cînd s-a văzut intrînd în posesia unor modalităţi de expresie pe care şi le făurea sub înrîurirea spiritului shakespearian. El influenţa

pe compozitori, fără ca aceştia să-şi dea pe deplin seama, ca o irezistibilă forţă nevăzută. Afecţiunea nemărginită a lui Shakespeare pentru muzică acţiona postum, fertilizînd această artă şi înzestrînd-o cu posibilităţi de redare pe care nu le avea pe vremea vieţii scriitorului.

II

Îşi dădea oare seama Shakespeare cît de palid putea sugera limbajul muzical al vremii atmosfera dramaturgiei sale ?

Într-atît de tulburător şi neobişnuit era acest univers shakespearian încît scandaliza chiar spirite în cel mai înalt grad luminate, ca un Voltaire, indignarea prelungindu-se în timp pînă la Tolstoi. Scriitorul englez aducea un mod esenţial nou de a concepe imaginea artistică, derutant pentru mentalitatea clasică. Viaţa irumpea brutal, sfîşiind multe văluri ale distincţiei academice (tonul elevat, canoanele formale), aducînd în artă diversitatea ameţitoare (anticipativ cinematografică !) a existenţei, cu contrastele ei şocante între sublim şi grotesc, duioşie şi cruzime, omenesc şi monstruos *(totus in antithesi !)*. Parcă pentru a contracara această ofensivă a spiritului realist, subiectivitatea se dezlănţuie şi ea cu o frenezie fără precedent, impregnînd evocarea dramatică de viziuni spectrale, întrebări pline de nelinişte asupra sensului vieţii, destinului uman. Un puternic flux de adevăr, fantastic, dramatism, reflexivitate — iată prin ce însufleţea opera lui Shakespeare întreaga gîndire artistică, îmboldind poeţii, pictorii, compozitorii, actorii să cucerească noi teritorii expresive, să adauge noi corzi lirei lor.

Nu întîlnim mai nimic din această problematică în muzica secolelor XVI, XVII. Compozitorii erau foarte departe de zările, înălţimile, ascunzişurile şi adîncimile la care ajunsese — explorînd cu îndrăzneală necunoscutul — gîndirea shakespeariană. Sîntem la răscrucea dintre arta polifonică renascentistă şi epoca preclasicismului — aflate, şi una şi cealaltă, cu totul în afara universului shakespearian (cum vom vedea, nu din cauza ignorării marelui dramaturg de către muzicienii contemporani, ci în virtutea unor imperative izvorîte din stadiul de dezvoltare a limbajului muzical). Încă tributară spiri-

tului religios, cu năzuința sa spre o beatitudine transcendentă, muzica polifonică a Renașterii era la antipodul acestei lumi de pasiuni fatale, mistuitoare. De abia schițat, stilul instrumental nu se putea aventura dincolo de evocarea amabilă a unei atmosfere pastorale. Nici preclasicismul, care se întinde de-a lungul întregului secol XVII, prelungindu-se și în prima jumătate a veacului următor, nu ne oferă semne de apropriere a problematicii umane apărute în arta lui Shakespeare. E drept, muzica acestei vremi se laicizase considerabil, începuseră a lua ființă și primele orchestre, dar preclasicismul era dominat de exuberanța și candoarea adolescentină : constituindu-și limbajul mai tîrziu decît celelalte arte, muzica se află încă în tinerețea neumbrită de întrebări chinuitoare, acele întrebări pe care le conține opera shakespeariană, exprimînd forța umanității și artei. Există de asemenea un spațiu greu de trecut (ca să nu spunem, poate exagerînd, o prăpastie) între dinamismul trepidant, cvasi-cinematografic, al dramaturgiei shakespeariene și modul curent de a construi imaginea muzicală : cu respect pentru anumite canoane formale, cu suprafețe mari menținute în aceeași stare de spirit, cu grijă pentru evitarea contrastelor izbitoare, a asperităților, cu preocupări îndreptate mai mult spre aspectul arhitectural-static al operei, decît spre cel fluid-dinamic (acela pe care îl are în vedere Enescu, spunînd că „muzica nu este o stare, ci o acțiune“ — calitate pe deplin cristalizată odată cu Beethoven).

Dacă un Voltaire — și încă după mai bine de un secol ! bombănea împotriva asprimilor și vehemențelor shakespeariene, cu atît mai îndărătnică trebuie să fi fost atitudinea compozitorilor, acești slujitori ai unei arte ce părea să se identifice cu ideea armoniosului și elanului pur (concepție pe care, cum am văzut, și Shakespeare o împărtășea). Nu este exclus ca mulți dintre ei să fi fost impresionați de măreția răscolitoare a lui Hamlet sau Othello, dar între această lume de personaje și lumea muzicii ei trebuie să fi văzut o flagrantă incompatibilitate. Cert este că marii compozitori care au trăit în Anglia acelor vremuri, un Purcell, un Händel (cu excepția operei *Crăiasa Zînelor* de Purcell) nu s-au simțit atrași de viziunea shakespeariană. Preferau librete cu subiecte mitologico-antice tratate în spirit convențional-galant de literați obscuri. Fiind încă în curs de închegare, limbajul muzicii împiedica

gîndirea componistică să-şi pună acele probleme pentru a căror exprimare specific muzicală nu existau încă mijloace suficiente. Aceasta este explicaţia paradoxalului contrast dintre afecţiunea exaltată a lui Shakespeare pentru muzică şi rezerva muzicienilor, timp de un secol şi jumătate, faţă de teatrul lui Shakespeare. Rezervă care însă, spre finele secolului al XVIII-lea, va începe să cedeze. Mai întîi vag, apoi din ce în ce mai conştient, muzica va năzui să se apropie de idealul pe care opera lui Shakespeare îl întruchipa. Pe vremea dramaturgului şi mult timp după el, părînd a nu avea nimic comun cu drumul muzicii, acest ideal avea să răsară la un moment dat în calea compozitorilor ca o fascinantă stea călăuzitoare : nu numai şi nu atît oferind subiecte, cît mai ales indicînd încotro să se dezvolte expresivitatea muzicii. Dacă lui Purcell şi Händel le părea de neconceput ca muzica să evoce viziuni fantomatice ca cele din *Macbeth,* pasiuni mistuitoare ca cele din *Othello,* suflete chinuite de întrebări fatale ca cel al lui *Hamlet,* imagini plebeiene şi groteşti ca cele de care este atît de plin teatrul lui Will, compozitori ca Berlioz şi Verdi, Mahler şi Şostakovici aveau să considere că tocmai aceasta este lumea cea mai adecvată specificului muzical. Pe cît de tardiv, pe atît de generos avea să fie omagiul adus de compozitori acestui mare prieten al muzicii, genial prevestitor al viitorului ei.

III

Semnificativ : date privitoare la orientarea interesului compozitorilor spre teatrul lui Shakespeare apar simultan cu primele simptome ale shakespearizării muzicii. Mozart este cel ce îndrăzneşte, primul, să ridice un colţ al cortinei care ascundea compozitorilor lumea contrastelor violente şi întrebărilor neliniştitoare, ocolite cu grijă de mentalitatea muzicală clasică. Nu s-a inspirat niciodată direct din Shakespeare (era prea puternică tradiţia confecţionării comerciale a libretelor), dar necesităţile de expresie resimţite de el descindeau din viziunea shakespeariană a artei. Aristocratismul baroc de care era impregnată estetica operei clasice (Lully, Rameau, Gluck, Händel) face loc la Mozart, îndeosebi în *Don Juan,* prezenţei multicolore a vieţii reale, cu amestecul ei de sublim şi grotesc,

personaje savuroase din popor. Sollertinski face o apropiere între feericul cu tîlc filosofic al pieselor shakespeariene şi concepţia mozartiană din *Flautul fermecat*. Stabileşte chiar o analogie, nu lipsită de temei, între personajele *Furtunii* şi cele ale operei lui Mozart : Prospero şi Sarastro, Caliban şi Papageno, cuplurile Fernando-Miranda şi Tamino-Pamina. Nebunia Paminei îi evocă, prin felul cum este situată în context, nebunia Ofeliei. Suflul shakespearian care începe să adie în muzică odată cu Mozart apare însoţit de un fundament biografic : cu prilejul călătoriei făcute la Londra, Mozart îl văzuse pe celebrul Garick jucînd la Teatrul Drury Lane şi făcuse cunoştinţă cu muzica scrisă de Mathew Locke pentru spectacolul cu *Macbeth ;* autorul libretului la *Flautul fermecat*, Schickaneder, jucase în rolul lui Hamlet, după cum în acest rol apăruse şi unul din interpreţii Don Juan-ului mozartian, Böschort. Elemente care te fac să te întrebi dacă nu cumva shakespearizarea gîndirii muzicale era mai mult decît un proces stilistic.

Cu Beethoven, înaintarea muzicii pe acest făgaş parcurge o etapă decisivă : sonata şi simfonia concepute de el ca drame instrumentale, uneori tragic încheiate *(Appassionata)*, în care omul înfruntă un destin sumbru, cu înfăţişare diabolică (să ne amintim imaginea lui Iago, sugerată lui Berlioz de dezvoltarea primei părţi din *Simfonia a V-a)* ; în care apar şi dispar chipuri groteşti de un comic amar (episodul pe tema cîntecului de chef *Ich bin liederlich* din sonata op. 110, atît de gravă în ideea ei generală) ; în care pasiunea se revarsă nestingherită, aşa cum se revarsă de pe buzele Julietei şi ale lui Romeo, şi cum nu-şi permitea nici Mozart — acest preromantic ! — s-o exprime ; şi, în sfîrşit, deasupra cărora pluteşte nimbul unei reflecţii adesea triste asupra existenţei umane, Beethoven fiind primul compozitor care-şi pune cu dureroasă acuitate întrebarea : a fi sau a nu fi ? (Ce altceva este *Testamentul de la Heiligenstadt* decît un monolog hamletian în faţa neantului ?)

Dacă în cazul lui Mozart ideea shakespearizării conştiente a gîndirii componistice este doar o ipoteză, în ceea ce-l priveşte pe Beethoven ea devine o certitudine. N-a ajuns nici el să scrie pe subiecte shakespeariene, dar a făcut pasul hotărîtor în direcţia aceasta, fructificat masiv de către urmaşi. Constituind — după cum ne informează prietenul său Schindler — una din lecturile sale preferate (alături de Homer, Plutarh,

Goethe, Kant), Shakespeare devenise pentru Beethoven o obsesie. *Adagio affettuoso ed appassionato* din cvartetul op. 18 nr. 1 este compus sub înrîurirea stării de spirit în care-l cufundase lectura lui Shakespeare. Întrebat de prietenul său, Amenda, în legătură cu sensul acestei muzici, Beethoven a răspuns : „Wohl, ich habe mir dabei die Szene im Grabgewölbe aus *Romeo und Julia* gedacht". Afirmaţie ce pare să corespundă realităţii, deoarece pe o schiţă neutilizată pentru încheierea adagio-ului, Beethoven scrisese în franţuzeşte : *Les derniers soupirs*. Actorul Anschütz relatează cum, în vara lui 1822, în timpul unei discuţii cu Beethoven, acesta a fost subit cuprins de ideea compunerii muzicii de scenă la *Macbeth* (analogă celei pentru *Egmont*), schiţînd pe loc momentele care ar fi trebuit să-şi găsească tălmăcirea muzicală. Şi apoi celebrul răspuns dat de Beethoven lui Schindler, cînd acesta l-a întrebat ce a vrut să spună în sonatele op. 31 nr. 2 şi op. 57 (*Appassionata*) : „Citeşte *Furtuna* lui Shakespeare" — răspuns care a pus în derută pe mulţi critici, înclinaţi să vadă în aceste cuvinte indicaţia unui program ascuns. În realitate, aceste sonate, şi în special *Appassionata*, prelua din *Furtuna* doar ideea generală a luptei omului cu stihiile dezlănţuite, redînd-o într-un mod specific muzical, fără asemănări de detaliu cu piesa, dar reconstituind minunat atmosfera shakespeariană. Beethoven îşi însuşise atît de intim lumea *Furtunii*, încît pe tînărul Gerhard Breuning, care venea să-i îndulcească singurătatea anilor de pe urmă, îl numea Ariel al meu (ceea ce ne face să presupunem că el se identifica cu Prospero). Indiscutabil, din vag şi spontan, procesul shakespearizării muzicii devenea din ce în ce mai conştient.

Regretăm, desigur, că Beethoven nu a ajuns să pună pe muzică *Macbeth* sau vreun altul din subiectele dramaturgului englez. Ceea ce nu trebuie să ne împiedice a vedea uriaşul său aport în călăuzirea muzicii spre idealul estetic care se desprindea din opera lui Shakespeare : o artă fremătătoare, patetică şi veridică, o artă capabilă să sugereze sensul enigmatic al existenţei umane şi neliniştile intelectuale iscate de el. Înrîurit de spiritul shakespearian prin ceea ce acesta aducea nou ca viziune a vieţii şi artei, Beethoven înarma muzica cu acele mijloace care o făceau aptă să abordeze piepţiş problemele din *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo şi Julieta*, pînă la în-

ceputul secolului XIX ocolite de compozitori. Pentru Romain Rolland îmbibarea gîndirii beethoveniene de spirit shakespearian este o realitate atît de indiscutabilă, încît el consideră posibil ca prin imaginile dramatice să explice structurile cărora nu li se poate găsi justificarea pe plan pur muzical. Polemizînd cu cei ce nu găseau o logică în înlănţuirea introducerii instrumentale (conţinînd temele mişcărilor precedente şi melodia de imn a vastei construcţii vocal-simfonice care va urma) cu „oda bucuriei" din finalul *Simfoniei a noua,* Romain Rolland compara construcţia beethoveniană cu celebra scenă mută a comedianţilor din *Hamlet,* care aminteşte trecutul şi totodată anticipează şi declanşează deznodămîntul tragediei. „La fel se succed în finalul simfoniei, spune Romain Rolland, pantomima instrumentală şi tragedia cîntată. Avem toate motivele să credem că acest procedeu răspunde unui instinct profund şi elementar al acestui joc de somnambul cu ochii deschişi care se numeşte Teatru. Imaginea se formează mai întîi din norii groşi care fumegă din abisul inconştientului, trece plutind prin cîmpul viziunii, enigmatică şi fără cuvinte. Acest mutism şi această enigmă amăgesc spiritul, care împrumută imaginii propria sa muncă de construcţie — tot aşa ca şi în marele film mut, a cărui putere de evocare se dubla cu tot ce îi adăuga libera interpretare a fiecărui spectator. Cînd această muncă interioară s-a terminat, iată că filmul începe să vorbească. Nu încercăm nici un şoc, nici o surpriză : ne aşteptam. Ne spune răspicat ceea ce filmul mut doar ne şoptise. Este ca şi cum, trezindu-ne din somn, am vedea şi auzi ceea ce am visat. Sau, mai exact, alunecăm spre profunzimile visului, unde nu-ţi mai dai seama că visezi : visul a devenit realitate. Aşa se explică strania eroare de logică — *der logische Lapsus,* cum zice Schenker — care există în logica visului — în virtutea căreia primul recitativ cîntat ne anunţă „sunete mai plăcute şi pline de bucurie", deja cunoscute nouă din filmul mut. Nu ne trece deloc prin minte să ne mirăm. Dimpotrivă ! Căpătăm confirmarea a ceea ce presimţisem obscur. Figura care revine ne este familiară. „Dar, cum spune tot Hamlet, poate că demonul, abuzînd de slăbiciunea mea, vrea să mă înşele... Doresc să am dovezi mai directe. Îi aud vocea. Umbra s-a făcut om. Îmi vorbeşte. O ating. Nu m-am înşelat, deci !..."

IV

Fructul se pîrguise şi stătea gata să cadă. Muzica îşi extinsese imperiul asupra domeniilor spirituale pe care preclasicismul şi clasicismul le evitau, acele domenii care, deşi numai întrezărite de Beethoven, iritau sensibilitatea olimpicului Goethe. „Este foarte mare, este cu totul nebunesc. Ţi-e teamă să nu se dărîme casa" — spusese el despre *Simfonia a V-a*. Era vuietul shakespearian atît de supărător celor cu receptivitatea încătuşată de normele clasice.

Implicit, muzica îşi cucereşte mijloace noi, capabile să transmită un asemenea mesaj : se constituise orchestra, şi de la Bach la Beethoven ea căpătase deja o anvergură impresionantă, cu o pondere fără precedent a alămurilor, percuţiei ; se amplificase armonia, această dimensiune a limbajului muzical graţie căreia expresia dobîndeşte tensiune, acuitate, miez ; se cristalizase tehnica dezvoltării simfonice, cu capacitatea ei de a evoca pur instrumental ciocnirile şi devenirea dialectică a ideilor, procesele reflexive adînci ale gîndirii. Acumulare ce avea să împingă muzica spre abordarea subiectelor shakespeariene. Din prezenţă misterioasă care acţiona din adîncuri nevăzute asupra dezvoltării muzicii, ca un transcendent *spiritus rector*, Shakespeare devine pentru compozitori sursa cea mai îmbietoare de inspiraţie. Rezerva preclasicilor şi clasicilor se spulberase, şovăielile lui Mozart şi Beethoven fac loc gestului hotărît. Compozitorul nu mai stă pe gînduri dacă să abordeze sau nu subiectul shakespearian, ci se îndreaptă spre el cu însetare ca spre lumea după care muzica tînjise în taină de secole. Nu tocmai acesta era terenul pe care putea muzica să-şi realizeze cu maximă plenitudine specificul ei de mesageră a sufletului ? — aşa pun problema romanticii. Şi iată-l pe Berlioz, nerăbdător, cum spunea el însuşi, „să introducă în arta muzicii geniul şi vigoarea lui Shakespeare", deschizînd ofensiva. Va înfrunta sumbra şi sublima tragedie a celor doi îndrăgostiţi din Verona : „*Romeo* de Shakespeare ! Doamne ! Ce subiect ! Totul pare predestinat pentru muzică !... Strălucitorul bal din casa Capuleţilor... Turbatele încăierări de pe străzile Veronei... Inegalabila scenă nocturnă de lîngă balconul Julietei : doi îndrăgostiţi vorbesc în şoaptă despre o dragoste caldă, dulce şi pură ca razele stelelor... Apoi îngrozitoarea catastrofă... Suspinele pasiunii transformate în horcăiturile morţii

şi, în sfîrşit, jurămîntul solemn al celor două familii învrăjbite — rostit deasupra nefericiţilor copii —, jurămînt care pune capăt vrajbei ce a făcut să curgă atîta sînge şi atîtea lacrimi..."

Înrădăcinîndu-se în muzică, tema shakespeariană va da un nou imbold dezvoltării formelor acesteia în direcţia inaugurată prin ceea ce aduceau inedit sau chiar revoluţionar un Mozart din ultima perioadă, un Beethoven. Începe etapa intensivă a shakespearizării muzicii, pe parcursul căreia această artă îşi va schimba înfăţişarea cu o iuţeală vertiginoasă. Dealtfel, de la primul pas, tocmai sub acest semn se făcuse abordarea subiectelor marelui dramaturg. *Romeo şi Julieta* de Berlioz era o „simfonie dramatică" cu cor, solişti şi prolog cu recitative rostite de cor — o formă ce nu semăna nici cu simfonia clasică, nici cu oratoriul, ceva nemaiauzit pentru ambianţa muzicală a vremii. O ascultăm azi delectîndu-ne, dar la apariţia ei această noutate formală consterna şi nemulţumea, atrăgîndu-şi (cum avea să se întîmple totdeauna cu inovaţiile substanţiale în expresie) reproşul lipsei de logică. Cît de neobişnuit trebuie să fi sunat ea dacă un muzician atît de înainte-văzător şi liberal ca Balakirev (la rîndul său autor al unei uverturi pentru *Regele Lear*) putea spune : „*Romeo* este mai curînd o bufonadă decît o simfonie. Conţine, e drept, un minunat *Scherzo féerique* şi alte cîteva lucruri bune, dar în general e ceva inform pînă la ridicol" — îi scrie el lui Stasov în 1861.

Şi acum începe o istorie lungă şi întortocheată, a cărei depănare nu intră în intenţiile noastre. Rînduri-rînduri, pe care scurgerea deceniilor le îngroşa, compozitorii au pornit la asaltul fortăreţei shakespeariene. Multe, poate cele mai multe din compoziţiile inspirate de Shakespeare nu s-au menţinut în repertoriu, dar, în ansamblul ei, această masivă şi susţinută orientare spre subiectele dramaturgului englez a jucat un rol esenţial în lărgirea expresivităţii muzicii. Ea obligă la căutarea formelor care să sugereze cu maximă elocvenţă imaginile fantastice, groteşti, macabre, cu a căror evocare compozitorul nu-şi prea deprinsese în trecut condeiul. Dacă recunoaştem năzuinţei spre inovaţie calitatea de propulsor al dezvoltării muzicii, va trebui să constatăm că inspiraţia shakespeariană a alimentat, mai substanţial poate decît multe alte filoane, această năzuinţă. Tipică este, în această privinţă, evoluţia lui Verdi faţă de subiectul shakespearian : avem toate motivele să presupunem că acest extrem de lucid (contrar unor aparenţe)

creator n-a abordat pînă după vîrsta de 70 de ani decît o singură dată un subiect din Shakespeare, deoarece simţea că mijloacele sale, foarte tributare convenţionalismului, sentimentalismului şi grandilocvenţei stilului italian de operă, nu prea răspundeau cerinţelor unei asemenea tematici (mult mai mult i se potriveau subiectele schilleriene, hugoliene, la care dealtfel a recurs în repetate rînduri). O dovadă este refacerea radicală căreia i-a supus opera *Macbeth* după 18 ani de la compunere, pentru a înlătura, în limitele posibilului, retorismele stilului său mai vechi, deşi a reveni asupra unei partituri nu prea intra în obiceiul maestrului. Dar şi mai semnificativ este că refacerea lui *Macbeth* marca începutul unei perioade de lungă pauză şi meditaţie: 14 ani Verdi n-a mai compus nici o operă — nu pentru că îi sleise vîna creatoare, cum insinuau criticii malițioşi ai vremii, ci pentru că îşi dădea seama de necesitatea găsirii unor noi forme, mai veridice, mai maleabile, mai consistente. (Semnificativ însă că manuscrisul asupra căruia se apleca plin de întrebări în această perioadă, neputînd să-l ducă pînă la sfîrşit, şi apoi distrugîndu-l, era un *Rege Lear*). De abia la 74 de ani îşi încearcă Verdi puterile pe picior de egalitate cu dramaturgia lui Shakespeare. Mai întîi *Othello*, apoi *Falstaff* demonstrau capacitatea de regenerare a compozitorului, care, la cea mai adîncă bătrîneţe, îşi revizuia şi perfecţiona tehnica componistică pentru a o adecva naturii shakespeariene.

Experienţa lui Verdi mi se pare dublu semnificativă. În primul rînd ea lasă să se înţeleagă că, pentru a exprima convingător tipuri umane ca acelea încarnate de un Othello sau un Falstaff, muzica trebuie să arunce zorzoanele şi să se dezobişnuiască de gesturile retorice, să se simplifice şi să se concentreze, ceea ce reprezenta un deziderat valabil pentru arta muzicală în general, în măsura în care aceasta năzuia spre adevăr, spre esenţializare; bătrînul maestru intuia cu uimitoare perspicacitate drumul pe care urma s-o apuce muzica veacului al XX-lea şi care avea să permită reluarea temei shakespeariene la un nivel superior de autenticitate. În al doilea rînd, Verdi arunca un imens semn de întrebare asupra tendinţei — atît de caracteristică întregului romantism — de a-l interpreta muzical pe Shakespeare cu patos dezlănţuit şi lirism exaltat, spectaculozitate sonoră şi torente nesfîrşite de melodii. Experienţa verdiană, şi cu atît mai mult prelungirea ei mo-

dernă, făceau ca un *Hamlet* de Liszt sau un *Romeo și Julieta* de Ceaikovski să apară într-o nouă lumină, o lumină care scotea la iveală laturi discutabile, și nu numai ale muzicii de inspirație shakespeariană, dar ale muzicii romantice în general. Ca să nu mai vorbim despre lucrări de tipul *Hamlet* al lui Ambroise Thomas sau *Nevestele vesele din Windsor* de Otto Nicolai, compuse mai degrabă sub înrîurirea salonului și operetei decît a adevăratului spirit shakespearian. Neobișnuita luciditate critică a lui Verdi mergea pînă acolo încît extindea caracterul discutabil al romantismului asupra propriei sale creații : „Născut sărac într-un sat de săraci, nu am avut cum să primesc vreo instrucțiune. Am căpătat o jalnică spinetă și după puțină vreme am început să scriu note... Note după note... nimic în afară de note... Iată totul. Cel mai rău este însă că astăzi, ajuns la 82 de ani, mă îndoiesc tare că aceste note ar avea vreo valoare."

Oricît ar fi fost de discutabilă creația compozitorilor înrîuriți de geniul lui Shakespeare, indiscutabil este că această înrîurire a fost extrem de rodnică pentru expresivitatea muzicii, îmbogățind-o cu modalități care i s-au integrat definitiv, confundîndu-se pentru mulți chiar cu specificul ei. Dominată pînă în secolul al XVII-lea de ideea divertismentului, muzica este treptat cucerită de principiul construcției dramaturgice, în virtutea căruia discursul muzical se desfășoară evocînd ciocnirile personajelor, acțiunea, scenele și actele, deznodămîntul unei opere dramatice ; și nu numai în lucrările cu text, dar și în cele din domeniul așa-zisei muzici pure : pentru viziunea lor shakespeariană, simfoniile lui Mahler au fost definite ca un grandios *theatrum mundi*. Ca un corolar, își face drum în muzică patosul tragic, doar vag întrezărit în arta prebeethoveniană, al cărei conținut gravita în jurul viziunii echilibrate a vieții (chiar atunci cînd textul evoca evenimente sumbre). Secole de-a rîndul identificată (inclusiv de Shakespeare) cu expresia frumosului din realitate, muzica s-a văzut treptat populată cu imagini ale coșmarului, grotescului, inumanului, devenind cu alte cuvinte capabilă să exprime nu numai frumosul, dar și urîtul existenței (spre profunda nemulțumire a partizanilor stilului elevat !), iar această extindere a sferei expresive a fost legată de mari inovații în toate sectoarele limbajului muzical : au apărut noi agregate armonice, din ce în ce mai explozive, tonalitatea și-a lărgit cadrul pînă la auto-

desfiinţare, au apărut noi instrumente, iar cele vechi şi-au schimbat adesea fundamental funcţia, cele cu rol episodic sau secundar ieri (de pildă percuţia) ajungînd să ocupe un loc de prim-plan. În sfîrşit, undele cristaline ale muzicii au început să fie tulburate de fiorul întrebărilor grave pe care, dacă un Bach sau un Mozart le păstrau mai mult pentru ei, un Beethoven, Liszt, un Mahler le rostesc răspicat în motive interogative sumbre şi crispate.

Trebuie spus că în această fecundare a expresivităţii muzicale spiritul shakespearian a fost secondat de doi factori cu care şi-a împletit acţiunea. Era plin de tîlc faptul că Berlioz, acest promotor al romantismului, compunea alături de *Romeo şi Julieta* o *Damnaţiune a lui Faust* şi un *Harold în Italia* : el prefigura rolul important pe care îl vor juca, alături de înrîurirea lui Shakespeare, motivul faustian (bineînţeles cu reversul său mefistofelic) şi motivul byronian (cu cele două ipostaze caracteristice ale sale : Harold şi Manfred). Apelul lui Shakespeare a fost aproape constant însoţit de aceste motive care îşi lăsau adesea amprenta pe felul cum erau înţeleşi un Hamlet sau un Iago. Byronizarea sau mefistofelizarea viziunii shakespeariene este un fenomen cît se poate de frecvent în muzica romantică. Este însă o problemă care nu intră în sfera preocupărilor din acest studiu ; am indicat-o numai pentru a sugera complexitatea procesului, în a cărui evoluţie şi-au spus cuvîntul şi alţi factori. Oricum, influenţa celei shakespeariene a fost hotărîtoare în orientarea muzicii spre un ideal dramatic, filosofic, realist. Într-atît a fost de puternică, încît mirajul dramaturgului englez i-a atras chiar şi pe muzicieni ce evoluau spre alt drum decît cel anticipat de estetica sa. I s-a adresat chiar şi neoclasicul şi cerebralul Igor Stravinski, cu ale sale *Trei sonete după Shakespeare*, ba chiar unul din maeştrii jazz-ului, Duke Ellington, autor al unei suite shakespeariene în care lady Macbeth apare sugerată într-un ritm de *ragtime*...

V

Iată explicaţia insistentei prezenţe a metaforei shakespeariene în comentariile despre muzică : maturizarea limbajului acestei arte s-a făcut sub puternica înrîurire a spiritului

operei marelui dramaturg englez şi a eroilor acestuia. Inspiraţia directă din piesele lui Shakespeare nu este decît un aspect — cel mai izbitor — al acestei înrîuriri care s-a exercitat, după cum am văzut, şi într-un mod mai profund, mai generalizat. Dincolo de cutare sau cutare subiect, viziunea shakespeariană a vieţii este cea care i-a atras şi impulsionat pe compozitori, sugerîndu-le imagini, probleme, structuri care amintesc de Hamlet, Macbeth sau Othello chiar atunci cînd muzica nu descinde nemijlocit din asemenea subiecte. Este însă foarte firesc ca acestea să conducă imaginaţia comentatorului spre prototipul din care descind în linie mai mult sau mai puţin directă. Stilul de a orchestra al lui Şostakovici în *Simfonia a VIII-a* îl face pe Asafiev să se gîndească la Prospero din *Furtuna* deoarece, ca şi acesta, Şostakovici dispune acum de atît de bogate mijloace de a dezlănţui şi potoli emoţia muzicală încît ar putea să evoce suflul vieţii chiar şi prin sonorităţi aparent foarte reci. Şi nu fără temei : unele din marile simfonii ale lui Şostakovici (IV, V, VIII, X), ne înfăţişează omul în vîltoarea unor mari încercări ale destinului, asupra căruia meditează faustian şi pe care îl înfruntă ca un erou de tragedie. Interesant că Şostakovici e mai shakespearian în simfonii decît atunci cînd se inspiră nemijlocit din teatrul lui Shakespeare, ca de pildă în suita simfonică *Hamlet,* destul de exterioară şi convenţională. O dovadă în plus că înrîurirea lui Shakespeare asupra muzicii este un fenomen cu sferă mult mai largă decît aceea a inspiraţiei directe din piesele lui.

Cît se temea Hegel, contemporanul lui Beethoven (despre care în *Estetica* sa — 1828 — nu suflă nici o vorbă), ca muzica să nu o apuce cumva pe acest drum ! Compoziţiile de structură conflictuală — prin care, desigur, subînţelege în primul rînd noua şi revoluţionara concepţie beethoveniană — sînt denunţate ca primejdioase pentru viitorul muzicii : „Astfel de contraste explozive care, în fărămiţarea lor, ne aruncă dintr-o parte într-alta, intră cu atît mai flagrant în conflict cu armonia frumosului, cu cît este mai brutală asocierea elementelor opuse, şi atunci nici nu mai poate fi vorba despre desfătare, despre întoarcerea principiului lăuntric în sine, în melodie" — spunea el în *Prelegerile* sale de estetică. Compozitorii n-au ascultat, însă, de avertismentul hegelian şi tocmai într-acolo s-au îndreptat. Unii ascultători n-au încetat să considere pînă azi funestă această evoluţie post-clasică a muzicii. Nu puţini sînt

melomanii cu un punct de vedere ca acesta, al lui Mathias Fischböck, unul din personajele lui Franz Werfel: „Muzica era, cîndva, pură, era îngerul vieţii pe pămînt. Vocile îşi urmau drumul una lîngă alta, fiecare fiind o perioadă melodică ce se roteşte într-un sistem. Armonia exista pentru Dumnezeu, mintea omenească nu putea cunoaşte decît un fragment din această arhitectură. Pe urmă a venit umanismul şi, odată cu *Eul* imperfect, individul înfumurat, care nu este altceva decît o goană insaţiabilă după satisfacţii. Vocile, care pierduseră caracterul divin, s-au împrăştiat. În loc să se rotească în ordinea infinită, supraomenească, au degenerat în două sisteme firave: melodia şi basul. Asta înseamnă că melodia nu mai era nici un fel de melodie, ci numai o simplă excitaţie auditivă, un joc fără conţinut, nişte chiuituri bazate pe intervale comode, în tonalităţi şi genuri bine stabilite, pe placul plebei. În bas a intrat dracul! El a încetat să mai fie o adevărată voce şi s-a transformat într-un sediu al animalicului, al instinctului sexual, al ritmului, deci în adevăratul principiu al răului. La început, oamenii îşi mărturiseau bucuros, ca scop şi cauză a muzicii, satisfacerea unei plăceri. Pe urmă, însă, s-a sfîrşit secolul XVIII şi cel mai mare dintre belzebuţi, Beethoven, a intervenit prompt şi a izbutit să transpună în muzică vanitatea, goliciunea, brutalitatea, insuficienţa persoanei sale. Obiectul excitaţiei nervoase impudice, dobîndit în felul acesta, a fost botezat «suflet»! Acum se vinde «suflet» în toate sălile de concert ale lumii, vulgului doritor de satisfacţii, substanţe psihice confuze şi muzică proastă..."

Shakespeare fusese desigur unul din principalii autori morali ai acestei „pervertiri" a muzicii. Mai ales datorită lui se învolburaseră liniştitele ape ale clasicismului, dar odată pierdut echilibrul clasic, muzica dobîndea noi virtuţi, pe care nu era în stare să le înţeleagă Mathias Fischböck.

NOVALIS

„Was wär ich ohne dich gewesen ?
Was würd ich ohne dich nicht sein ?“ [1]

Auzind aceste versuri cîntate de comunitatea din Hernnhut, bătrînul von Hardenberg se simţi fulgerat pînă în adîncul fiinţei, şi la lumina acestui fulger toate lucrurile i se înfăţişară altfel decît pînă atunci. Dar mai ales întrezări posibilitatea — pînă atunci nevisată — ca amurgul trist al existenţei sale să se transforme într-un splendid răsărit de soare. Prima lui reacţie, cînd lumea părăsea biserica, fu să se intereseze cine era autorul poeziei care începea cu acele răscolitoare versuri. „Dar cum, nu ştiţi ? Este doar fiul dumneavoastră !“ Fiul său ! Un asemenea spirit sălăşluise în fiul său ! Cît ar fi vrut să-l îmbrăţişeze şi să-şi odihnească pe umărul lui capul său albit ! De cîteva luni însă copilul său zăcea sub pămînt, smuls dintre cei vii de o tuberculoză căreia tînărul dar firavul său trup nu-i putuse rezista. Niciodată nu-i luase în serios chemarea de poet, pe care o considera un capriciu juvenil în raport cu ceea ce fusese îndeletnicire oficială la fiul său, apreciatul inginer de mine. Căinţa sa era cu atît mai dureroasă, cu cît inima sa iubitoare de tată simţea din ce în ce mai intens, cu o stranie evidenţă, prezenţa blîndă şi afectuoasă a poetului ignorat de el şi care, din senina lui eternitate, părea să-i însenineze viaţa atît de posomorîtă dinaintea definitivei despărţiri. Şi o luminoasă linişte se instală în sufletul bătrînului Hardenberg. Putea de acum înainte să aştepte netulburîndu-se plecarea la care ceilalţi se gîndesc cu fiori, şi în clipa

---

1 „Ce-aş fi fost eu fără tine ? Ce n-aş fi eu fără tine ?“ — primul din *Geistliche Lieder* (*Cîntece duhovniceşti*).

trecerii pragului îşi îndreptă cugetul — pentru a nu ştiu cîta oară — cu infinită gratitudine spre iubitul său Friedrich :

„Was wär ich ohne dich gewesen ?
Was würd ich ohne dich nicht sein ?"

Neobservat pînă şi de tatăl său, care era o personalitate : aşa a plecat dintre pămînteni cel unanim privit azi ca iniţiator al romantismului. Poate că lucrurile s-ar fi petrecut altfel, dacă le-ar fi dat contemporanilor răgazul să-l recunoască, să-i descopere magnifica identitate spirituală. Dar s-ar zice că era ca grăbit să plece cît mai curînd. Răpunerea trupului său de către boală a venit ca o realizare a celei mai fierbinţi aspiraţii. Căci ardea de nerăbdarea de a trece de hotarul vieţii, în mijlocul căreia — fără a o urî cîtuşi de puţin — se simţea din ce în ce mai străin. Nimic funerar în această aspiraţie, aşa cum se cristalizase ea la Novalis. Natura ei era intim înrudită cu atît de armoniosul sentiment care-l făcea pe Mozart să spună la 31 de ani : „Cum moartea este adevăratul liman al vieţii noastre, m-am familiarizat de cîţiva ani într-un asemenea grad cu această adevărată şi bună prietenă a omului, încît imaginea ei nu numai că a încetat să aibă pentru mine ceva îngrozitor, dar a devenit, dimpotrivă, foarte liniştită şi consolatoare... Nu mă culc niciodată seara fără a mă gîndi că, poate, a doua zi nu voi mai exista ; şi totuşi nici unul din cei care mă cunosc, nu va putea să spună că am un fel posac de a fi". (Scrisoarea din 4 aprilie 1787 către tatăl său.) Era nu prevestirea macabrelor obsesii ale unei anumite filosofii şi poezii moderne, ci ecoul străvechiului îndemn socratic : cine vrea să afle ce este filosofia, să mediteze asupra morţii şi să se pregătească în vederea acesteia („Învăţaţi să prindeţi tîlcul morţii !", va spune poetul). Numai că în timp ce înaintașii săi, pînă la Mozart, atunci cînd se împăcau cu ideea morţii, se mulţumeau a o aştepta calm, Novalis aduce în aşteptarea sa o febrilitate, o exaltare iar uneori chiar un extaz care vorbesc despre o importantă mutaţie petrecută în structura sufletului uman : e mutaţia din care va izvorî originalitatea spirituală şi artistică a romantismului.

Pînă s-o întîlnească în 1797 la castelul din Grüningen pe Sophie von Kühn — această Beatrice a poeziei moderne —,

Novalis era mai mult un *dandy*. Fireşte, în adîncurile tainice ale sufletului său aveau loc mari procese şi acumulări, dar era încă departe de a bănui raţiunea superioară a existenţei sale. Şi înmuguri această legătură pe care — dat fiind cei numai 13 ani ai Sophiei — nu putem să o asimilăm obişnuitelor relaţii aşa-zise sentimentale. Despre cine a putut fi Sophie, e posibil să ne facem o idee gîndindu-ne că, deşi cu aparenţă simplă, acest copil a fost în stare să smulgă exclamaţii admirative marelui Goethe, pe atunci la zenitul vieţii sale. Sensibilitatea cea mai ascunsă a lui Novalis intuise neîndoios, îndărătul acestei aparenţe, existenţa unui spirit a cărui lumină ar fi putut-o aprinde pe a sa proprie. Şi, într-adevăr, în conştiinţa sa prinseseră a se ivi promisiunile unor minunate străluciri viitoare :

„Eram încă orb, totuşi stele luminoase se clătinau
Prin depărtările miraculoase ale fiinţei mele..."

cînd Sophie, în vîrstă de 16 ani, îi fu brutal răpită de către destin.

În momentul producerii ei, moartea Sophiei înseamnă pentru sufletul lui Novalis instalarea unei tragice nopţi. Criza în care se vedea azvîrlit era una comparabilă numai cu zbuciumul care, peste trei ani, avea să-l determine pe Beethoven a scrie „testamentul de la Heiligenstat".

Odată, cînd plîngeam cu-amare lacrămi
Şi deznădejdea mea se destrăma-n durere
Şi stam singur la mormîntul uscat
Care ascundea în strîmta
Şi-ntunecoasa-i încăpere
Fiinţa vieţii mele întregi,
Singur cum nimeni n-a fost singur vreodată
Cutremurat de-o spaimă nespusă,
Fără vlagă, rămas doar numai
Ca un cuget al nenorocirii :
În timp ce mă uitam împrejur după un ajutor
Şi nu puteam nici înainte să merg, nici înapoi,
Şi m-agăţam cu nesfîrşite doruri
De viaţa stinsă şi fugară...

Dar totdeauna — şi aceasta avea să fie şi experienţa lui Beethoven — lui *„de profundis clamavi“* îi vine răspunsul salvator. Într-adevăr:

„— Atunci, din depărtate zări albastre,
Din culmile trecutei mele fericiri
Sositu-mi-a o rază de amurg,
Şi dintr-o dată s-au rupt lanţurile luminii.
Splendoarea pămîntească s-a năruit departe
Şi-odată cu ea şi mîhnirea mea;
Melancolia mea s-a revărsat
Într-o lume nouă şi nepătrunsă.
Tu vrajă a nopţii, somn al cerului,
Te-ai răspîndit asupra mea.
Locul pe care stam s-a ridicat uşor;
Deasupra lui plutea
Spiritul meu dezrobit, nou-născut.
Mormîntul într-un nour de praf s-a prefăcut
Şi am zărit prin nour
Chipul transfigurat al dragostei mele.
În ochii ei se oglindea veşnicia.“

„Lanţurile luminii“! Nemaipomenit! Cu două excepţii de care voi vorbi îndată, nimeni nu cutezase pînă atunci să vorbească despre lumină altfel decît ca despre suprema ţintă, suprema beatitudine, suprema binecuvîntare. Şi elogiul luminii fusese totdeauna inseparabil de elogiul zilei însorite care simboliza — în contrast cu noaptea — toate năzuinţele noastre spre înălţimi ideale. Nu este cîtuşi de puţin vorba despre o repulsie faţă de lumina solară, aşa cum simt Tristan şi Isolda la Wagner, chemînd mereu noaptea care să le acopere păcatul, şi mai ales noaptea nefiinţei care să stingă văpaia insuportabilei patimi. Nu, Novalis are toată înţelegerea şi simpatia pentru frumuseţile care ies la iveală sub orbitoarele revărsări ale Soarelui:

„Ce fiinţă vie înzestrată cu simţuri
Nu iubeşte mai mult
Decît orice alte înfăţişări minunate
Ale spaţiului din jurul ei

Lumina care-nveseleşte toate
Cu culorile, răsfrîngerile şi valurile ei,
Cu blînda-i răspîndire pretutindeni
Sub chipul zilei înviorătoare ?

. . . .

Ca o regină a firii pămînteşti
Lumina-ndeamnă orice forţă
Spre nenumărate prefaceri,
Leagă şi dezleagă
Nenumărate legături,
Îşi pune pecetea ei cerească
Pe orice fiinţă pămîntească
Prezenţa ei e singură de-ajuns
Să scoată la iveală
Minunăţia regnurilor lumii.“

Simte însă în el — şi acum irumpe grandios misteriosul impuls care-l mînase spre Sophie — posibilitatea unor lumini şi mai sublime decît cea care ne descoperă minunăţiile din jur. Comparată cu această presimţire,

„Sărmană şi copilărească
Îmi pare lumina
Cu lucrurile-i pestriţe,
Îmbucurătoare şi binecuvîntată
Despărţirea de zile.“

Şi aici ne întîmpină paradoxul fundamental al gîndirii şi poeziei lui Novalis : lumina ce-i este făgăduită, şi din a cărei căutare va face raţiunea sa de existenţă, nu va putea fi găsită de el decît cufundîndu-se în ceea ce, cu numai cîteva săptămîni înainte, îi apăruse ca sfîrşit funest al oricărei speranţe, adică în NOAPTE. Simbolul nopţii este însă, la Novalis, de o vastitate ameţitoare. Căci el contemplă noaptea nu estetizant, ci spiritual. Are în vedere un întuneric în raport cu care noaptea cu lună şi stele este doar imaginea sugestivă de pe coperta unei cărţi în care sînt cuprinse arcanele unei infinite, cosmice înţelepciuni. Concepe noaptea la o altitudine de gîndire la care, înaintea sa, nu se mai ridicaseră decît Meister Eckhart în secolul XIII şi Juán de la Cruz în secolul XVI.

O va căuta cu o frenezie necunoscută poetului european de pînă atunci, deoarece prin ea întrezăreşte accesul spre zone de lumină pe lîngă care cea a zilei este palidă. Departe de ceea ce se înţelege în mod obişnuit prin lumină şi cufundat în experienţa interioară a tenebrelor, el asistă extaziat la naşterea unui nou văz :

„Mai cereşti decît stelele
Mi se par ochii fără margini
Pe care noaptea i-a deschis în noi.
Ei văd mai departe
Decît nenumăratele palide oştiri de aştri.
Fără să aibă nevoie de lumină,
Ei străpung adîncurile unui suflet care iubeşte,
Străpung tot ceea ce cu nespusă voluptate
Umple un înalt văzduh.
Slavă reginii luminii,
Înaltei vestitoare a sfintelor tărîmuri,
Păstrătoarei fericitelor iubiri !
Ea mi te trimite,
Iubită dulce, soare drag al nopţii !
Mă deştept acum,
Fiindcă eu sînt ceea ce e-al tău şi ceea ce e-al meu :
Tu ai făcut din noapte viaţa mea întreagă ;
Mă simt prin tine om."

Confruntată cu această descoperire interioară, lumina de zi — cu toate splendorile ei — îi va apărea nu numai sărăcăcioasă, dar şi profund neprielnică năzuinţelor celui ce ar vrea să găsească drum spre lumina din adîncurile „sufletului care iubeşte". În acest sens vorbea el despre „lanţurile luminii" ; încătuşat de ele, nu poţi ajunge să contempli acea şi mai grandioasă lumină pe care Novalis o numeşte „soarele nopţii" şi care nu se descoperă decît celui ce „a măsurat adîncimea fără fund a Cerului".

Mentalităţii de tip scientist-pozitivist a secolului nostru, limbajul lui Novalis îi poate părea cu uşurinţă nebulos, iraţionalist, mistic. În realitate, el nu face decît să devanseze de la mare distanţă şi în mod genial acea explorare a inconştientu-

lui pe care o cunoaştem sub numele de „psihologie abisală" sau „psihologie a profunzimilor". El merge mai departe şi mai adînc decît Freud, care avea să se împotmolească în „libido" : descoperă, dincolo de acest strat, o regiune de lumină pe care chiar şi neasemuitele lui metafore abia dacă o pot, vag, sugera. O lumină pentru care, în ambianţa cotidiană, nu pot fi găsiţi termeni de comparaţie, dată fiind paradoxalitatea îngemănării ei indisolubile cu noaptea cea mai adîncă. Această lumină poate fi descoperită prin cufundarea în întunericul din abisul interiorităţii. Or, aceasta era tocmai năzuinţa care prindea tot mai evidente şi mai dramatice contururi în spiritualitatea europeană a veacului trecut, bîntuită de pustiitoarea boală căreia i se dăduse numele de *mal du siècle*. Şi în ce va consta impulsul — pretins salvator — pe care-l va da, în faţa primejdiilor, sumbra filosofie a lui Schopenhauer ? „Adăpaţi-vă de la izvoarele de viaţă ale Orientului ! Nu veţi găsi vindecare şi linişte decît prosternîndu-vă lui Buddha care vă va arăta drumul spre Nirvana." Un îndemn care a răsunat pînă aici între Carpaţi şi Dunăre, prin tulburătorul lui ecou eminescian. Tot secolul al XIX-lea va fi un continuu şi crescînd pelerinaj al Occidentului spre luminile spirituale ale Orientului, pentru ca în secolul XX să asistăm (şi fenomenul e în toi !) la invadarea civilizaţiei occidentale de către expansionismul spiritual al unui Orient crepuscular. Nu e locul să insist asupra imensului pericol pe care-l reprezintă pentru conştiinţa de sine europeană încuibarea feluritelor doctrine orientale în civilizaţia occidentală, încuibare ce se desfăşoară sub paravanul unor foarte ademenitoare promisiuni, formulate adesea după reţetele celui mai ingenios spirit comercial. Încă la 1800, Novalis, oarecum *avant la lettre*, demonstra că europeanul n-are nevoie să meargă în Asia pentru a-şi găsi liniştea ; ea îi va fi dată dacă va purcede curajos la cunoaşterea de sine, adică la ceea ce-i recomandă propriile-i tradiţii, cu nimic mai prejos de cele ale Orientului. Nu, cu *Imnurile* sale către noapte, Novalis nu ne propune nimic care să contrazică natura şi chemarea noastră. Iraţionalismul şi misticismul sînt o aparenţă ce ţine mai degrabă de tocirea sensibilităţii noastre pentru sensurile spirituale înalte, pentru subtil. În realitate, el înaintează în făgaşul celei

mai pure tradiţii socratice — tradiţia mereu actualului *„gnoti se auton“* :

„Doar atît a iscodit din toate timpurile omul ;
Pretutindeni, pe culmile şi în genunile lumii —
Sub nume felurite, dar — zadarnic — mereu rămînea ascuns,
Totdeauna era gata să dea peste el, dar niciodată nu reuşea să-l apuce.
Încă de demult s-a găsit un om care trădat-a copiilor,
Prin mituri drăguţe, calea şi cheia spre castelul celui ascuns.
Puţini şi-au tălmăcit cifrul uşor al dezlegării,
Dar şi aceşti puţini au fost meşteri ai ţintei lor.
Timpuri lungi au trecut — greşeala ne-a ascuţit simţul
Şi am văzut că mitul nu mai ascundea adevărul.
Fericit cel ce s-a făcut înţelept şi nu mai scormoneşte lumea,
Şi pofteşte de la el singur piatra înţelepciunii veşnice.
Numai cel cu judecată e cu adevărat iniţiat.
El schimbă totul în viaţă şi aur — şi trebuinţă nu mai are de elixiruri.
În el fierbe pistonul sfînt — regele se află în el —
Şi aşişderea Delfi, şi el cuprinde pînă la urmă acel :
Cunoaşte-te pe tine însuţi.“

De ce trebuie omul să se cunoască, adică să întreprindă călătoria în abisurile întunecate din el însuşi ? Pentru că, după Novalis, el nu a devenit conştient decît de o infimă parte din ce-i este dat să fie, din forţele sale ascunse şi adormite. *„Ştiu* că există în om o forţă care, înconjurată de solicitudine, se poate dezvolta într-o stranie energie“ ... „Actul de a se depăşi pe sine, e pretutindeni actul suprem — punctul de plecare — geneza vieţii “ ... „Nu trebuie să fim doar nişte oameni — trebuie să fim mai mult decît nişte oameni.“ Cum îşi poate însă depăşi omul actuala condiţie, cum poate el deveni asemenea zeilor ? Întreprinzînd cu sine opera de transformare interioară, moral-spirituală, care să-i trezească puterea dormitîndă de a vedea dincolo de aparenţele înşelătoare, stăpîne încă pe sufletul lui. Atunci,

„De pe lumina ochiului lăuntric
Vălul dureros se va spulbera.

Acest fel de contemplare a adîncimilor va însemna de la sine propulsare spre cele mai cosmice înălţimi, căci „orice coborîre în sine, orice privire spre interior, e totodată şi ascensiune, înălţare". În lumina unor reflecţii şi visuri ca acestea, se risipesc toate nedumeririle şi îndoielile ce s-ar putea ivi în noi la auzul freneticelor imnuri închinate de Novalis nopţii ca izvor de nouă şi superioară lumină. Numai cine are curajul să coboare în noaptea din lăuntru, poate să descopere acel tezaur de forţe latente pe care fiecare îl poartă în străfundurile nocturne ale sufletului său. Misiunea poetului e de a deştepta şi îmboldi în acest sens conştiinţele. Novalis o va face cu un patos de revoluţionar al spiritului :

„Copii ai unei vremi trecute,
În celulele voastre, treziţi-vă.
Părăsiţi locurile de odihnă :
Aurora nu este departe."

Totodată autocontemplarea şi autocunoaşterea nu sînt nici o clipă concepute de Novalis în antagonism cu realitatea din jur, cu misiunea omului ca fiinţă luptătoare şi făuritoare. Insistă atît de mult asupra cufundării în zonele abisale ale sufletului, deoarece se simte obligat s-o facă faţă cu lamentabila superficialitate a psihologiei contemporane : „E ciudat că omul lăuntric a fost atît de puţin cercetat şi că s-a vorbit atît de plat despre el. Aşa-zisa psihologie e încă una din acele măşti care au luat în sanctuar locul imaginilor adevăraţilor zei..." Niciodată n-a avut fie şi cel mai uşor dispreţ faţă de realitatea exterioară. Dealtfel, însăşi profesia — inginer de mine — spre care s-a îndreptat şi pe care a practicat-o cu pasiune, nu dovedeşte ea tocmai preţuire a realului înconjurător, a naturii, a vieţii materiale ? În acelaşi timp, însă, Novalis nutrea şi convingerea că „vom înţelege lumea atunci cînd ne vom înţelege pe noi înşine, căci şi ea şi noi sîntem jumătăţile de nedespărţit ale unui tot". Natura nu ni se înfăţişează în adevărul ei, în viaţa ei ascunsă, decît dacă se respectă următorul demers metodic, asupra căruia Novalis e cît se poate de categoric : „Primul pas e o privire spre interior, o contemplare ce stabileşte distincţii înăuntrul propriului nostru eu.

Dar cel care se mulţumeşte cu atît, rămîne la jumătatea drumului. Cel de-al doilea pas trebuie să fie o privire eficace spre exterior, o observaţie spontană şi perseverentă a lumii din afară." De ce trebuie început cu interiorul ? Pentru că el ne este la îndemînă, pentru că îl putem cuprinde, pentru că datoria primordială a fiecăruia este aceea pe care o are faţă de propria-i fiinţă. Se teme cineva că o asemenea contemplare ar îngusta perspectiva ? Nimic mai greşit, ne spune Novalis. O asemenea teamă s-ar putea naşte doar în profanul fără habar de comorile şi lumile care zac ca scufundate în fiecare din noi. Numai un asemenea ins va prefera să zboare în spaţii siderale decît să coboare în propriul său microcosmos. Novalis îi atrage atenţia într-un mod a cărui actualitate — de-a lungul celor două secole scurse — n-a făcut decît să crească : „Visăm să călătorim prin univers : oare universul nu se află în noi ? Străfundurile spiritului nostru ne sînt necunoscute. Calea cea tainică duce spre interior. E în noi, sau nicăieri, veşnicia cu lumile sale, trecutul şi viitorul." Iar dacă acestui aforism îi adăugăm şi celebrul „lumea se face vis şi visul devine lume", ne dăm seama că, de fapt, viziunea lui Novalis e cea care stă la originea reflecţiilor eminesciene din *Sărmanul Dionis* : „...În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spaţiu — ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, şi infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni şi asirieni, atuncea, în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putè trăi aievea în trecut şi am putè locui lumea stelelor şi a soarelui."

La descoperirea şi înţelegerea acestor realităţi, Novalis a ajuns într-un tempo vertiginos. Nu s-au scurs decît trei ani de la moartea Sophiei, şi iată-l posesorul puternic şi senin al unei înţelepciuni care-i creează deja sentimentul precis al împlinirii misiunii şi destinului său pe Pămînt. A realizat în fine idealul socratic de înţelepciune, inseparabilă de ideea morţii. Şi l-a realizat cu prisosinţă, căci nu numai că a învins teama de moarte, dar a ajuns să simtă forţele supraomeneşti

pe care le iradiază împăcarea profundă (nu resemnarea !) cu gîndul morţii :

„Simt fluxul morţii,
Tînăr sînt iar ;
Balsam, eter mi-i
Sîngele jar.
Sînt de curaj
şi credinţă plin
Ziua... Mor noaptea
În foc divin."

Peste sufletul său, cîndva inconsolabil, o adîncă şi luminoasă linişte s-a aşternut — liniştea celei mai de neclintit certitudini la care poate spera omul : cea născută din întîlnirea şi contopirea cu propriile-i adîncuri :

„Splendoarea pămîntească s-a năruit departe
Şi-odată cu ea şi mîhnirea mea ;
Melancolia mea s-a revărsat
Într-o lume nouă şi nepătrunsă.
Tu, vrajă a nopţii, somn al cerului,
Te-ai răspîndit asupra mea."

Sophie pe care o cîntă atît de des, este de fapt SOFIA — cea după care tînjesc şi pe care de obicei n-o găsesc filosofii. În acest spirit trebuie înţeles ardentul dor al lui Novalis după ziua

„... în care oamenii îşi vor fi
Ceea ce Sophia e azi pentru mine."

Iubita s-a transfigurat cosmic, a devenit simbolul marilor lui descoperiri interioare, spirituale. Cei ce nu înţeleg acest lucru şi interpretează în sens direct şi erotic invocările adresate de Novalis iubitei sale, Sophiei, rămîn străini de adevărata splendoare a viziunii lui. Într-adevăr, pentru el Sophia are o semnificaţie aproape identică cu cea a Beatricei, care, postum, îi

călăuzeşte lui Dante paşii spre supremul adevăr. Din această perspectivă trebuie privită amintirea suavei fetiţe din castelul de la Grüningen. Acea pură idilă n-a căpătat valoare şi nu şi-a dezvăluit sensul decît prin moartea care a curmat-o : „Văd limpede că moartea ei a fost o întîmplare divină — cheia tuturor lucrurilor — o etapă miraculoasă şi binevenită... Iubirea mea a ajuns o flacără care consumă treptat-treptat tot ceea ce e pămîntesc.“ Ce s-ar fi întîmplat, într-adevăr, dacă n-ar fi fost ea care să moară pentru ca el să înţeleagă de ce trăieşte ?

Was wär ich ohne dich gewesen ?
Was würd ich ohne dich nicht sein ?“

Chintesenţializat în tot ce gîndea şi trăia, Novalis nu putea concepe o perpetuare a existenţei sale dincolo de punctul în care destinul şi misiunea sa i se arătaseră ca împlinite. A-şi prelucra revelaţiile aforistic exprimate, ar fi echivalat pentru el cu o diluare a lor, cu o coborîre de pe piscul esenţelor. Or, „cine deasupra stă pe aceşti munţi hotarnici ai lumii şi dincolo priveşte în noua ţară, în reşedinţa nopţii : cu adevărat acesta nu se reîntoarce în iureşul lumii înapoi, în ţara unde lumina cîrmuieşte şi cumpăna veşnică stă“. E într-adevăr un dor de moarte, dar fără nici cel mai mic accent morbid în el. Şi nu e nici măcar curaj sau încordare eroică a forţelor. E dorinţa firească, simplă, senină de a pleca, a celui ce ştie că a spus exhaustiv şi neechivoc ceea ce trebuia să spună. Pentru a-şi rosti presupusul mesaj unii au nevoie să înnegrească foi din care se pot alcătui biblioteci întregi. Opera lui Novalis e cît se poate de modestă ca dimensiuni — cîteva poeme, un roman neterminat şi o seamă de cugetări răzleţe. Există, însă, în ea o incomensurabilă şi insondabilă substanţă spirituală — cea în care romantismul, cu mulţimea tendinţelor lui, avea să-şi găsească fundamentala hrană. Elanurile de o măreţie fără precedent ale romantismului muzical şi poetic, sentimentul misterului, al nopţii şi al morţii, cu sublima lor aureolă, de abia acum descoperită, — toate acestea în Novalis îşi au obîrşia.

Sufletul romantic putea să spună şi el precum bătrînul Hardenberg despre fiul său, şi precum Novalis despre Sophia :

„Was wär ich ohne dich gewesen ?
Was würd ich ohne dich nicht sein ?"

Moartea i-a ieşit în cale lui Novalis ca o împlinire a propriei lui dorinţi.

Avea douăzeci şi nouă de ani.

Unii îi deplîng aşa-zisul sfîrşit prea timpuriu. El ar fi primul care ar respinge o asemenea compătimire. Ca şi Rafael, ca şi Mozart, a plecat atunci cînd pentru un artist este ideal să plece. Adică după ce a spus limpede şi complet pentru ce a venit.

Tălmăcirile româneşti ale versurilor aparţin lui Al. Philippide şi Petru Sfetca.

SCHUMANN şi LISZT

(Sau despre poetizarea romantică a muzicii)

Un suflu nou pătrunsese în muzică odată cu Beethoven. Depărtîndu-se din ce în ce mai mult de tradiţiile lui Haydn şi Mozart, ea evolua spre o expresie patetică şi liberă a marilor pasiuni umane. Nu simetria formală, ci ideea poetică se arată principiul călăuzitor al compozitorului — de aici, abundenţa sinuozităţilor şi contrastelor generatoare de puternic dramatism. Apăreau sonorităţi armonice şi orchestrale inedite care amplificau fie violenţa sentimentului, fie strălucirea coloristică. Muzica se dezvolta tocmai în direcţia pe care, la începutul veacului, Hegel o denunţase ca extrem de periculoasă. Îşi făcea din ce în ce mai mult loc convingerea că această artă trebuie să tindă a deveni altceva decît fusese muzica de concepţie clasicistă a lui Haydn şi Mozart, Cimarosa şi Rossini, exaltată de Hegel în estetica sa ca suprem şi imuabil ideal. Era inevitabil ca noile tendinţe să întîmpine opoziţia celor ce nu puteau concepe că idealul clasic ar putea fi cîndva depăşit sau abandonat. Chiar şi Beethoven, încă legat de clasicism, avea să-şi atragă fulgerele mînioase ale ortodoxiei tradiţionaliste. Culmea neînţelegerii, printre criticii săi se afla un mare compozitor pe care îl aşezăm de obicei la originile romantismului, Weber ; muzica beethoveniană i se părea acestuia haotică — expresie a unei fantezii dezordonate. Fulgerele de mînie ale campionilor clasicismului aveau să devină şi mai ameninţătoare în perioada post-beethoveniană, cînd experienţa titanului fu amplu dezvoltată de către compozitorii romantici. Avea să se verse multă cerneală pentru a se demonstra absurditatea noii muzici, principiile şi creaţiile acesteia devenind obiectul unei vehemente acţiuni de discreditare.

Compozitorii romantici nu au adoptat o atitudine pasivă în faţa acestor atacuri. La rîndul lor, au pus mîna pe condei pentru a dovedi anacronismul perpetuării vechilor forme de expresie şi inevitabilitatea instaurării propriului lor fel de a înţelege muzica. Cel care a dat semnalul luptei publicistice

menite să propage şi să ducă la izbîndă noul ideal muzical a fost Robert Schumann. Talentul său literar nu era mai prejos decît cel muzical, după cum spiritul său militant amintea elanul pasional al muzicii sale. La sfîrşitul anului 1833, Schumann întemeie la Leipzig revista *Neue Zeitschrift für Musik*. Revista îşi propunea ca program să lupte pentru a impune noile valori aduse de romantism în muzică, să selecţioneze şi să aprecieze creaţiile contemporane de pe poziţia noului ideal estetic. Pledoaria proromantică a lui Schumann era plină de nerv polemic şi de elevaţie poetică. Vorbind despre muzică, el desfăşura o întreagă gamă de mijloace literare : socotea că un comentar critic trebuie să trezească o impresie asemănătoare celei pe care o produce însăşi muzica analizată. Articolele lui Schumann au jucat un mare rol în impunerea creaţiei lui Schubert, Chopin, Berlioz şi a altor romantici, aflaţi pe atunci la începutul carierei lor componistice.

La numai cîteva luni după debutul publicistic al lui Schumann, o acţiune asemănătoare este întreprinsă, pe alt meridian, de către tînărul compozitor romantic, Franz Liszt. Aflîndu-se pe atunci la Paris, acesta îşi desfăşoară pledoaria pentru romantism şi polemica cu reprezentanţii esteticii clasice în *Revue et Gazette musicale de Paris*. O face cu aceeaşi pasiune ca şi colegul său din Leipzig. Ce-i drept, forma articolelor şi studiilor sale este mai puţin înaripată, mai greoaie. Dar ele au în schimb o profunzime filosofică şi estetică pe care n-o întîlnim în scrierile colorate ale lui Schumann. Redactorul revistei *Neue Zeitschrift für Musik* relevă în cîteva rînduri arta neobişnuită de compozitor şi interpret a lui Franz Liszt. Schumann, după cîte se pare, nu-şi dădea încă seama că avea în Liszt un admirabil tovarăş de idei şi de luptă : fără a fi stabilit un contact strîns de idei, ei militau independent pentru aceleaşi ţeluri estetice. O apropiere a lor n-a putut avea loc din păcate decît după ce Schumann intrase în eclipsa produsă de tragica sa boală ; de-abia atunci revista înfiinţată de el adăposti articolele lui Franz Liszt. Acesta părea să continue cauza fratelui său. Pentru a-şi exprima şi mai răspicat devotamentul şi admiraţia faţă de marele său prieten de idei, Liszt îi dedică sonata în si minor şi, cu puţin înainte de moartea lui Robert Schumann, scrie un vast studiu închinat operei sale inovatoare.

Cu toate deosebirile formale dintre ele, publicistica lui Schumann şi cea a lui Liszt se îngemănează perfect. Există, de aceea, posibilitatea de a le prezenta nu ca manifestări separate — ceea ce ar implica doar diferenţieri stilistice — ci ca expresie a unei singure estetici : estetica romantică. Necontrazicîndu-se în nimic, Schumann şi Liszt conturează profilul noului fel de a înţelege muzica pe care creaţia lui Beethoven îl anunţa iar cea a romanticilor îl desăvîrşea. Era o viziune a muzicii fundamental deosebită de cea pe care Hegel, partizan hotărît al clasicismului, o glorificase în estetica sa.

Romanticii îşi defineau idealul estetic nu numai delimitîndu-se de Hegel, dar şi sub profunda lui înrîurire. Îl influenţase mai ales istorismul, deschizător de vaste perspective, propriu concepţiei hegeliene. Hegel, după cum se ştie, se împotmolise într-o contradicţie spre care îl împinsese limitarea de clasă a concepţiei sale. Descoperind dinamismul neîntrerupt care stă la baza vieţii, el proclama perfecţiunea absolută a statului monarhic prusac, contrazicîndu-şi astfel geniala viziune dialectică. O contradicţie asemănătoare se produce în gîndirea sa estetică : inconsecvent cu propria sa teză privind variabilitatea istorică a formelor artei, Hegel prezenta clasicismul ca pe un punct suprem al dezvoltării acesteia. Atraşi de viziunea istorică a marelui filosof, căruia îndeosebi Liszt i-a consacrat pagini admirative, romanticii îşi propun să dezvolte această concepţie cu o consecvenţă de care nu putuse da dovadă Hegel, apologetul muzicii lui Rossini. Ei nu admit că dezvoltarea muzicii se va putea la un moment dat pietrifica într-un ideal absolut de perfecţiune. Dacă recunoaştem caracterul evolutiv al muzicii, trebuie să admitem că devenirea ei este permanentă şi că nu poate cunoaşte îngheţare. A înţelege muzica în mod adecvat înseamnă, aşadar, a te obişnui cu gîndul că formele ei se schimbă necontenit şi a-ţi face sensibilitatea receptivă la cît mai numeroase din aceste forme. „Atît în mare, cît şi în detaliu, spune Liszt, arta pluteşte împreună cu omenirea pe marele fluviu al timpului şi, ca şi acesta, nu se mai poate întoarce la izvoare... arta se mişcă, progresează, creşte şi se dezvoltă după legi necunoscute, uneori în linişte, dar mai adesea în viforul purificator al furtunilor revoluţionare". Oamenii descoperă mereu noi surse de frumuseţe. „Fiecare epocă, spunea Schumann, aude în felul ei. În cele mai bune opere

ale vechilor italieni găsim succesiuni de quinte care, din punctul lor de vedere, nu sună deloc rău. Şi la Bach şi Händel întîlnim uneori asemenea succesiuni, dar în genere foarte rar. În perioada mozartiană ele dispar cu desăvîrşire. Atunci se năpustesc asupra lor teoreticienii, interzicîndu-le sub pedeapsa cu moartea, pînă ce apare Beethoven, arătîndu-ne minunate quinte, mai ales în succesiuni cromatice."

Înţelegerea istoristă a evoluţiei muzicii îi face deci pe romantici să-şi dea seama de relativitatea aprecierii formelor acesteia. Ceea ce astăzi este repudiat, poate mîine să devină unanim acceptat ; ceea ce ieri era considerat ca model permanent valabil, poate fi privit astăzi ca incompatibil cu cerinţele prezentului. Viziunea romanticilor asupra muzicii este, aşadar, orientată net spre viitor. Ea nu mai proclamă perfecţiunea unui anumit ideal estetic, preconizînd în schimb infinita variabilitate istorică a modurilor de a înţelege muzica.

Noile cerinţe pe care epoca le pune în faţa compozitorului, iată motorul transformărilor seculare ale muzicii. Pentru prima dată, muzica este înţeleasă ca răspuns la întrebările pe care vremea le pune artistului, iar compozitorul, ca purtător de cuvînt al aspiraţiilor colectivităţii. Într-un articol omagial închinat lui Schumann, Liszt releva, printre altele, următorul principiu al marelui muzician german : „El socotea mai întîi de toate necesar să sfarme acele ziduri groase din cauza cărora muzica a fost atît de îndelung ţinută departe de dezvoltarea spirituală a celorlalte domenii, s-o smulgă cu orice preţ din izolare, să stabilească un contact strîns între ea şi societate — cu dispoziţiile şi sentimentele acestea care, asemenea unor curente de aer, se încrucişează neîntrerupt — şi să o aşeze pe acelaşi plan cu tot ceea ce exprimă spiritul vremii, cu speranţele şi năzuinţele sale". Acest „spirit al vremii", romanticii şi-l imaginează deocamdată destul de nebulos, dar încercarea de a lega destinul muzicii de cel al societăţii este extrem de preţioasă, iar rodnicia ei nu avea să întîrzie a se arăta.

A înţelege opera oricărui compozitor din trecut sau din prezent înseamnă pentru Schumann şi Liszt a descoperi firele nevăzute care o leagă de frămîntările timpului său. Nu-i pot concepe pe Mozart sau pe Beethoven în afara atmosferei sociale şi spirituale în care trăiseră. „Închideţi-l pe Beethoven

zece ani într-o văgăună şi veţi vedea dacă poate scrie acolo o simfonie în do minor. În insulele din Oceanul Pacific, un Mozart sau un Rafael ar fi rămas simpli ţărani", spune Schumann. În explicarea muzicii tinde astfel a se instaura un criteriu social-istoric pe care gînditorii de pînă acum nu-l cunoscuseră. Romanticii sînt primii capabili să vadă în muzică expresia problemelor spirituale pe care şi le pune societatea într-un moment al evoluţiei sale. Consecvenţi cu ei înşişi, Schumann şi Liszt cer compozitorului să devină mesagerul lucid al vremii sale. Dacă vrea să i se „deschidă căi noi", compozitorul, spunea Schumann, „trebuie să ţină pasul cu epoca şi să cunoască tot ce este demn de a fi studiat". „Cel care nu stă la nivelul contemporaneităţii — preciza el în altă parte — este în pericol de a judeca greşit despre efectul realizărilor sale". Propria sa creaţie, Schumann şi-o concepe ca pe o răsfrîngere specifică a evenimentelor politico-sociale, artistice : „Despre toate acestea eu gîndesc în felul meu şi le transform în muzica mea". În acelaşi mod, adică la unison cu vremea lor, trebuie să fi simţit toţi marii muzicieni ai trecutului. Dacă acum, în plin avînt al romantismului, s-ar mai fi născut încă o dată un Mozart, el ar fi compus fără îndoială în spiritul concertelor chopiniene.

Cea mai crasă neînţelegere a muzicii o dovedesc, după părerea lui Schumann şi Liszt, cei incapabili să se adapteze proceselor ei înnoitoare. Sînt compozitorii care, înţelegîndu-şi menirea ca pe o repetare docilă a formelor tradiţionale, „nu sînt în stare să nască decît jalnice siluete ale perucilor pudrate ale lui Haydn şi Mozart, dar fără capetele pe care stăteau aceste peruci" (Schumann). Sînt comentatorii şi criticii care apreciază o lucrare nouă prin prisma conformării ei la tiparele tradiţionale, indignîndu-se la cea mai mică abatere de la aceste tipare. Pe toţi aceşti sclavi ai formulelor academiste şi ai tradiţiilor consacrate, Schumann îi numeşte *filistini* : „Cine gravitează permanent în orbita aceloraşi forme şi proporţii, acela se va închista pînă la urmă într-o anumită manieră sau va ajunge un filistin". Filistinii, mulţi şi pretutindeni răspîndiţi, alcătuiesc mafia duşmanilor muzicii ; orice sensibilitate pentru ceea ce este muzică autentică a fost în ei stîlcită de conformism şi profesionalism îngust. Împotriva acestora preconizează Schumann unirea adevăraţilor creatori şi iubitori

de muzică într-o imaginară „ligă a davidienilor“. Partizani hotărîţi ai înnoirii muzicii, aceştia vor ridiculiza prudenţa şi teama filistinilor în faţa fenomenelor inovatoare. Rîsul sarcastic al davidienilor răsună cu o deosebită forţă în scrierile lui Liszt, unde nu o dată sînt ironizate vociferările academiste în legătură cu o pretinsă decădere a muzicii. Aceste vociferări — spune Liszt — s-au putut auzi ori de cîte ori muzica se afla pe punctul de a intra într-o nouă etapă a dezvoltării ei. „Muzica se apropie de decădere“, spunea Benedetto Marcello în 1704 ; „Muzica a murit pentru totdeauna“, exclama Rameau în 1760. Întotdeauna cînd muzica se afla într-un punct crucial al dezvoltării ei, în ajunul unei înnoiri profunde, unii muzicieni, cuprinşi de panică în faţa noilor perspective, se agăţau cu disperare de tradiţiile în al căror spirit se formaseră, calomniind încercările revoluţionare. Liszt îi deplînge pe muzicienii care „s-au lăsat cuprinşi de convingerea... că formele dezvoltate şi desăvîrşite de ei sînt de nedepăşit, că nimeni nu se mai poate ridica pînă la idealul atins de ei, ori de cutare sau de cutare maestru, ideal care le-a fost făclie, pe care l-au descoperit şi slăvit. Întreaga lor viaţă, adesea plină de strădanii şi suferinţe, a fost într-un asemenea grad subordonată acestui ideal, încît, pînă la urmă, au pierdut orice elasticitate, necesară atît pentru recunoaşterea, cît şi pentru perceperea noului“. Este găunoasă aparenţa îmbietoare a muzicii care imită docil pe clasici. „Oare credeţi că, punîndu-vă perucă, veţi deveni mai înţelepţi ?“ îi întreba Schumann pe compozitorii care scriau adagio-uri în stilul lui Mozart.

Nu conformitatea muzicii cu anumite tipare tradiţionale este semnul valorii ei, ci, dimpotrivă, fiorul de prospeţime şi originalitate în raport cu aceste tradiţii. Inovaţia, iată sufletul dezvoltării seculare a muzicii, ţinta oricărui adevărat creator, criteriul de apreciere a artei autentice. Liszt deosebea două feluri de inovaţii. Una este inovaţia care încununează un proces de lentă acumulare ; fiind îndelung pregătită, ea este relativ repede şi uşor acceptată de către colectivitate. Simpatiile compozitorului par să meargă spre celălalt fel de inovaţie : saltul cutezător prin care artistul de geniu păşeşte înaintea contemporanilor săi, antrenîndu-i după sine în ascensiunea sa spre culmi. „Geniul — spune Liszt — porneşte înaintea vremii sale şi, pe neaşteptate, în puternicul său elan, sare dintr-o dată

peste cîteva trepte ale scării spirituale. În asemenea împrejurări, este necesar un anumit timp pînă cînd conştiinţa socială, luptîndu-se cu sine însăşi, reuşeşte să se ridice pînă la perspectivele ce i-au fost deschise. Pînă atunci, geniul nu poate fi nici înţeles, nici preţuit". Şi Schumann, şi Liszt vorbesc cu admiraţie despre curajul eroic şi existenţa dramatică a marilor inovatori care n-au făcut tranzacţii conformiste, preferînd să îndure suferinţele calomnierii şi nerecunoaşterii. A înţelege muzica înseamnă, în concepţia lor, a desluşi accentele înnoitoare pe care un compozitor le aduce în raport cu predecesorii şi cu contemporanii săi şi a respinge muzica ce se limitează să repete forme obişnuite, aceasta neavînd nimic comun cu ideea de creaţie. Interesul crescînd pe care esteticienii Renaşterii şi ai Iluminismului îl arătaseră faţă de criteriul inovaţiei se încheagă la romantici într-o teorie completă şi solidă ; valoarea înseamnă înnoire iar o operă va fi cu atît mai valoroasă, cu cît înnoirea adusă de ea se va dovedi mai profundă, mai revoluţionară.

Teoria romantică a inovaţiei nu numai că nu are nimic dispreţuitor faţă de tradiţie, dar nici nu concepe înnoirea altfel decît pe terenul ferm al acesteia. În fond, toţi marii compozitori ai trecutului au fost la vremea lor inovatori, iar îndemnul fundamental adresat de ei urmaşilor este nu de a-i imita, ci de a căuta la rîndul lor noi forme. Inovaţia este aşadar concepută de romantici ca o tradiţie de bază a muzicii. În unul dintre primele numere ale gazetei înfiinţate de el, Schumann subliniază veneraţia profundă pe care compozitorii romantici o păstrează marilor clasici şi exprimă această veneraţie într-un îndemn care împleteşte respectul pentru trecut cu preocuparea pentru viitor : „Să ne amintim cu toată stăruinţa ceea ce au creat vremurile trecute, deoarece numai acest izvor pur poate alimenta forţele artei noi ; să luptăm împotriva tendinţelor recente antiartistice, care nu urmăreau decît accentuarea virtuozităţii exterioare ; să contribuim, în sfîrşit, la pregătirea unei epoci poetice noi şi la grabnica ei instaurare".

Dacă a inova înseamnă a dezvolta organic tradiţia, atunci ce elemente ale acesteia trebuie continuate ? Tendinţa de a uni muzica cu literatura, de a fecunda gîndirea muzicală cu ideea poetică — acesta este răspunsul lui Schumann şi Liszt.

Ei deosebesc două tipuri de muzicieni. Unul este muzicianul pur, care concepe creaţia în mod formal-tehnic, celălalt este poetul sunetelor pentru care a compune înseamnă a evoca un proces sufletesc sau o atmosferă, a subordona limbajul muzical unei idei artistice. „Între poetul sunetelor şi muzicianul pur, spune Liszt, este o imensă diferenţă. În timp ce primul, dorind să-şi transmită impresiile şi trăirile sufleteşti, le reproduce în muzică, cel de-al doilea selecţionează, grupează şi asociază sunetele după anumite legi consolidate prin tradiţie şi, învingînd cu uşurinţă obstacolele, obţine, în cel mai bun caz, noi şi îndrăzneţe, sau poate chiar neobişnuite şi complexe combinaţii. Dar cum el nu vorbeşte oamenilor despre tristeţile şi bucuriile sale... mulţimile rămîn indiferente, el trezind interes doar în acei contemporani care sînt în stare să-i aprecieze, după merit, îndemînarea profesională". Într-o asemenea muzică, precizează Liszt în altă parte, repetarea şi dezvoltarea tematică a motivelor este supusă unui şir de reguli formale respectate ca indiscutabile, deşi compozitorii care au scris această muzică (cea clasică) nu s-au lăsat cuprinşi de altceva decît de fantezie, ei singuri găsind şi stabilind ordinea formală din care unii sînt înclinaţi să facă acum o lege". Ideea conceperii pur formale a muzicii este, aşadar, pusă în strînsă legătură de către romantici cu spiritul tradiţionalist şi rezistenţa faţă de nou. Nu, desigur, nu acesta este adevăratul muzician creator. „Filosofii greşesc — spune Schumann — cînd consideră că, asemenea predicatorului de sîmbătă seara, compozitorul se aşază şi-şi expune tema în obişnuita-i formă tripartită". Aşa ar putea compune numai un filistin. Autenticul artist, davidianul, este un poet al sunetelor. El este credincios acelei vechi tradiţii în virtutea căreia compozitorul se străduie să apropie muzica de viaţă prin intensificarea laturii poetice. Această tendinţă poate fi foarte bine sesizată bunăoară la Gluck, a cărui deviză era : „înainte de a mă aşeza să compun, mă străduiesc să uit că sînt muzician". Mai toţi marii compozitori au urmărit să întruchipeze prin sunete un anumit mesaj poetic, indiferent dacă acest mesaj poetic era sau nu formulat într-un text literar. Au existat desigur întotdeauna şi concesii făcute spiritului formal, dar tendinţa spre poetizarea muzicii s-a resimţit din ce în ce mai puternic pe măsura apropierii de perioada romantică. Muzica beethoveniană, concepută de cele mai multe ori ca o dramă instrumentală sau ca expresie a unei

idei poetico-dramatice (*Egmont*, *Coriolan* etc.), reprezintă un moment de vîrf al acestei tendinţe ascendente. Datoria compozitorului romantic este de a face un pas hotărîtor, dezvoltînd cu maximă consecvenţă principiul poetizării muzicii, transformîndu-l în metodă fundamentală de creaţie. Aşa ajung Schumann şi Liszt la elaborarea teoriei programatismului.

Muzica programatică este o primă înfăptuire pe linia aspiraţiei estetice mai vechi de sinteză a artelor. Chiar dacă nu declară un argument literar, compozitorul îşi începe lucrarea în strînsă legătură cu un motiv poetic, a cărui sinuoasă dezvoltare el urmăreşte să o sugereze prin intermediul sunetelor. Compozitorul călăuzit de principiul programatic evită consecvent tot ceea ce aparţine modului formal de a concepe muzica. Înlănţuirile armonice, modulaţiile, construcţia formei, toate acestea vor avea o strictă justificare expresivă. „În muzica cu program — scrie Liszt —, repetarea, alternarea, schimbarea şi modulaţia motivelor sînt determinate de relaţia lor cu concepţia poetică. Aici o temă nu mai atrage după sine, cum cer regulile, o altă temă, aici motivele sînt condiţionate nu de succesiunea unor apropieri stereotipe sau de confruntări timbrale, iar coloritul ca atare nu determină gruparea ideilor. Toate considerentele exclusiv muzicale, deşi nu sînt cîtuşi de puţin neglijate, se supun dezvoltării subiectului ales". În programatism, Schumann şi Liszt văd un mijloc de îmbogăţire a capacităţii reflectorii a muzicii : prin asociere cu ideea poetică, muzica îşi poate anexa noi domenii ale vieţii sufleteşti, sau ale peisajului, bunăoară, inaccesibile muzicianului pur. Obligîndu-l pe compozitor să găsească formele cele mai adecvate ideii poetice, programatismul stimulează la maximum căutarea inovatoare. „Numai compozitorul poet, spune Liszt, este în stare să sfarme lanţurile care împiedică zborul gîndirii şi să lărgească teritoriul artei sale".

În sfîrşit, programatismul apropie considerabil pe compozitor de masa ascultătorilor. Muzica dobîndeşte o nouă forţă de atracţie, iar formularea literară a intenţiilor de către compozitor canalizează perceperea ascultătorului pe făgaşul dorit, îl fereşte de interpretările arbitrare, permite o deplină şi neechivocă transmitere a mesajului. Acestea erau avantajele programatismului aşa cum şi le reprezenta Liszt în celebrul său studiu *Berlioz şi simfonia sa „Harold"*.

Concepţia programatică a muzicii a întîmpinat o aprigă rezistenţă din partea multor contemporani, cu care a polemizat, îndeosebi, Liszt. O obiecţie de bază era că, prin imixtiunea literaturii, muzica îşi îngustează semnificaţia, pierde din elevaţia sa spirituală. Liszt răspundea că, dimpotrivă, prin simbioza cu literatura, muzica iese îmbogăţită, deoarece necesităţile poetice stimulează fantezia compozitorului să găsească forme inedite de expresie. O altă obiecţie era aceea că determinarea programatică restrînge participarea subiectivă a compozitorului, îi obligă imaginaţia să se mişte în albia strîmtă a subiectului anunţat. La această obiecţie, Liszt răspundea că noul fel de impresii pe care le produce muzica programatică, mai individualizate şi mai plastice, sînt o completare necesară şi firească a modului mai abstract şi generalizat în care percepem muzica neprogramatică. Impresia pe care ne-o lasă creaţiile acesteia din urmă este asemănătoare cu cea pe care ne-o produc statuile antice. Şi în acestea, ca şi în compoziţiile muzicii fără program, vedem expresii ale unor sentimente general umane, lipsite de determinări concrete şi caracteristice. Are oare ceva de pierdut muzica dacă alături de impresiile mai nebuloase prilejuite de creaţiile neprogramatice, ascultătorul va cunoaşte şi impresiile mai colorate, mai individualizate produse de muzica cu program ?

Liszt este convins că acei care combat programatismul nu-i înţeleg adevărata esenţă, imaginîndu-şi-l în chip denaturat — naturalist, onomatopeic, exterior. Există desigur compoziţii pretins programatice, pseudoprogramatice, a căror muzică n-are nimic comun cu titlul, de obicei neserios, lipit de autor ca o etichetă stridentă : *Braconierul, Mazurca albastră, Capriciul savant, Polca-stea* etc. Adevăratul programatism presupune o întrepătrundere a poeziei şi muzicii. „Programul sau denumirea, spune Liszt, se justifică doar atunci cînd sînt o necesitate poetică, o parte inseparabilă a întregului, pentru a cărei înţelegere sînt indispensabile". Programul, aşa cum şi-l imaginează teoreticienii romantismului, nu este o adăugire arbitrară, el pare a creşte organic din muzică în aceeaşi măsură în care şi muzica apare generată de acest program. Nu este obligatoriu ca muzicianul să pornească de la program şi apoi să compună muzică ; el poate să pornească de la un impuls pur muzical şi să formuleze programul ulterior, ca pe o precizare şi concretizare a intenţiilor sale expresive, cum face Schumann, care spunea

că „la toate lucrările mele formulez programul abia după ce am terminat compoziția“. Oricum ar fi conceput, programatismul implică o încordată și complexă căutare: de la formularea literară cea mai sugestivă și mai compatibilă cu specificul muzicii, pînă la găsirea expresiei muzicale capabile să evoce cu pregnanță motivul poetic. Liszt era îndreptățit să spună: „A găsi un program adecvat este tot așa de greu ca și a fi adevărat poet... pentru îndeplinirea tuturor condițiilor programatismului este necesară o mult mai înaltă treaptă de cultură spirituală decît pentru crearea muzicii pure“.

Teoreticienii programatismului aveau certitudinea că el reprezintă linia dezvoltării ulterioare a muzicii. „Muzica instrumentală, independent de acordul sau dezacordul celor care își atribuie rolul de judecători supremi în ale artei, va înainta tot mai mult și mai victorios pe drumul programatismului“, spunea Liszt în 1850. În lumina opticii programatice ei reevaluează însă și muzica anterioară. În fiecare creație de seamă a muzicii, inclusiv în cea a lui Bach, luată de unii ca stindard al muzicii pure și formale, trebuie să existe, mai voalat sau mai evident, un fior poetic pe care interpretul ori comentatorul are datoria să-l scoată la suprafață și să-l pună în valoare. De la înțelegerea programatică a procesului de creație, esteticienii romantismului ajung în mod firesc la abordarea programatică a problemei tălmăcirii muzicii, adică a explicării ei cu ajutorul cuvintelor. Ei se pronunță împotriva analizelor și comentariilor care, incapabile a sesiza flacăra poetică a operei, se mărginesc să desfacă structura tehnică a acesteia în părțile componente. Liszt satirizează critica bazată pe „comerțul mărunt al analizelor realizate cu ajutorul bisturielor sau uneori al cuțitelor de măcelărie și microscoapelor, analize în care legile anatomiei comparate sînt aplicate la artă“. Acestui mod anatomic-formal de a explica muzica, Schumann și Liszt îi opun tălmăcirea poetico-programatică, în cadrul căreia analiza tehnică este subordonată interpretării literare și transfigurată de aceasta. „Critica superioară — spune Schumann — este aceea care se dovedește în stare să nască în noi aceleași impresii pe care le generează muzica definită de ea... În acest sens, Jean Paul, cu ajutorul evocărilor sale poetice, putea face pentru înțelegerea simfoniilor beethoveniene infinit mai mult decît o duzină de critici profesioniști care își proptesc

scăricica de acest colos, încercînd să-l măsoare cu arşinul lor". Esenţa umană a operei muzicale nu poate fi desluşită şi comunicată celorlalţi decît de comentatorul înzestrat cu o viziune poetică a muzicii. Metafora găsită de el, sintetizînd pregnant universul de sentimente şi idei al compozitorului, este ca o fugară lumină de fulger care ne face să întrezărim adîncimile operei muzicale. Cînd Schumann defineşte *Sonata în si bemol minor,* a lui Chopin, drept „zîmbetul enigmatic şi ironic al Sfinxului", fără a da o caracterizare exhaustivă, indică totuşi ascultătorului poarta pe care poate pătrunde spre interiorul psihologic al operei şi pe care nu i-ar fi putut-o, nu descrie, dar nici măcar sugera pagini întregi de analiză „chirurgicală". Luminată de o asemenea viziune, exegeza tehnică — pe care dealtfel nici Schumann şi nici Liszt nu o neglijează — capătă, la rîndul ei, o cu totul altă semnificaţie.

Caracterizarea poetico-programatică a expresiei muzicale este o cale ce permite descoperirea ecourilor vieţii reale în limbajul aparent atît de misterios al sunetelor. Lipsită de determinări explicite, muzica apare multora a nu avea nici un fel de contingenţă cu realitatea. Cel ce se deprinde însă a percepe muzica cu sensibilitate de poet, nu poate să nu intuiască în ea freamătul realităţii. Zăvoare şi porţi grele par a ascunde acest freamăt înţelegerii ascultătorului neformat, dar este suficient cuvîntul înaripat al unei inteligenţe cu perspicacitate şi muzicală, şi poetică, pentru ca aceste zăvoare să se dea miraculos la o parte iar porţile, deschizîndu-se larg, să ne dezvăluie o îmbietoare lume multicoloră. Ca ilustraţie elocventă a acestei optici poetico-programatice în înţelegerea muzicii, poate sluji următorul episod relatat de Schumann şi reprodus de Liszt : „Prietenul meu, împreună cu care cîntam marşul lui Schubert, la întrebarea dacă nu vede în închipuire anume figuri ciudate, răspunse : desigur, mă găsesc la Sevilla, dar cu un veac în urmă, în mijlocul cavalerilor şi doamnelor care se plimbă... Uimitor, viziunile noastre au coincis pînă la denumirea oraşului". Semnificaţiile pe care tălmăcirea poetico-programatică a muzicii îţi permite să le descoperi, sînt uneori de un ordin foarte elevat, filosofic — lucru la care face aluzie Schumann, analizînd *Simfonia în do major,* de Schubert : „Trebuie să recunoaştem că lumea exterioară — astăzi

scînteietoare, mîine sumbră — se insinuează adesea în sufletul poetului şi muzicianului, şi că în această simfonie se ascunde ceva mai mult decît melodii frumoase, decît bucurii şi dureri pe care muzica de sute de ori le-a exprimat, — simfonia ne transportă în sfere în care parcă n-am fost niciodată". Intuiţia potenţelor filosofice ale muzicii are deocamdată la Schumann un caracter ceţos. Mergînd în direcţia pe care o arată Beethoven, spunînd că „muzica este o revelaţie mai înaltă decît înţelepciunea şi filosofia", romanticii se străduiesc să descopere în muzică nu numai răsfrîngerile ascunse ale vieţii sociale şi naturii, dar şi meditaţii profund generalizatoare asupra sensului existenţei umane.

WAGNER

I. DACĂ WAGNER ŞI-AR REZUMA AZI IDEILE

Mulţi m-au luat în derîdere, şi poate că unii continuă să mă ia şi astăzi, pentru preocupările mele de a fundamenta teoretic actul creaţiei. Proclamînd un antagonism de neîmpăcat între facultatea imaginativă a artistului şi cea raţională a cugetătorului, ei refuzau compozitorului dreptul de a delibera asupra problemelor creaţiei sale, sub pretextul că reflecţia ar înăbuşi spontaneitatea expresiei. A suferit, oare, creaţia lui Beethoven de pe urma faptului că acesta n-a scris nici măcar un articol de gazetă ? Dimpotrivă, ziceau ei, muzica beethoveniană n-a avut decît de cîştigat, compozitorul neîncorsetîndu-şi necesitatea de exprimare în principii speculative. Eu nu-l pot însă considera doar o genială privighetoare pe compozitorul cu o conştiinţă atît de zbuciumată pentru arta sa, pe care o dorea cît mai dezbrăcată de tradiţie şi convenţionalism, cît mai organizată din punct de vedere formal, cît mai dăruită unor nobile idealuri umaniste. Sînt convins că toţi marii compozitori au fost firi reflexive, inclusiv aparent nepăsătorul Mozart, care împingea la început timid, iar apoi din ce în ce mai hotărît poarta spre imperiul romantic. Este drept, nu toţi compozitorii au considerat necesar să dea o formă sistematizată, comunicabilă şi altora, frămîntărilor lor estetice, dar faptul că n-au făcut-o nu trebuie interpretat ca o absenţă a unor asemenea frămîntări. Cei atraşi de activitatea critico-estetică nutreau convingerea că, explicînd sensul muzicii, înnobilează, adîncesc, intelectualizează atitudinea ascultătorilor : devenind conştienţi de complexa problematică spirituală din care izvorăşte creaţia, aceştia ar putea înţelege muzica într-un spirit mai elevat, mai apropiat de intenţiile compozitorului. Romanticii au îmboldit energic această tendinţă spre explicitarea teoretică : Weber, Schumann, Liszt, Berlioz au arătat minuţios, şi pe calea cuvîntului, cum înţe-

leg ei muzica, fără ca această îndeletnicire să fi dăunat forţei artistice a operei lor. În această tradiţie mă situez, iar dacă am scris ceva mai mult decît ei, este pentru că şi problemele pe care mi le puneam erau de o gravitate neobişnuită.

Faptul de a construi teorii deranja într-un asemenea grad pe mulţi contemporani, încît, atunci cînd nu le plăcea muzica mea, aceştia aruncau vina pe ocupaţiile mele estetice : „în loc să se comporte ca orice compozitor normal (a compune normal însemnînd pentru ei a te lăsa dus de valurile inerţiei muzicale), Wagner se încăpăţînează să edifice sisteme abstracte, scriind apoi muzică menită să ilustreze elucubrantele lui speculaţii". M-a rănit întotdeauna această trivială înţelegere a rolului jucat de concepţia teoretică în activitatea mea componistică. S-ar putea să existe — cine ştie, veacul vostru, mai raţionalist, o fi generat şi asemenea fenomene — încercări de a compune muzică nu pentru a spune ceva pornit din inimă, ci pentru a ilustra un sistem abstract. În ceea ce mă priveşte, însă, am dezbătut probleme pe care mi le impunea propria-mi evoluţie componistică, de la *Rienzi* la *Lohengrin*. Sistemul meu estetic nu era o construcţie speculativă, ci avea rădăcini într-o practică artistică de mai bine de două decenii. Şi apoi, iertată să-mi fie lipsa modestiei, dar m-am considerat întotdeauna şi mai presus de toate un artist : percepeam viaţa prin excelenţă emoţional şi reacţionam la apelurile ei plăsmuind spontan imagini. Mai mult : îmi displăcea să teoretizez, raţionamentele estetice creîndu-mi sentimentul unei violentări a firii mele artistice, şi aproape regulat, terminînd un eseu mai important, îmi juram că acesta va fi şi ultimul. Antipatia temperamentală pentru dezvoltările silogistice nu m-a împiedicat însă să-mi dau seama de utilitatea clarificării estetice pentru compozitor în genere, pentru cel modern îndeosebi.

S-au adunat, într-adevăr, atîtea mari valori în aproape un mileniu de muzică, limbajul acestei arte a făcut progrese atît de extraordinare, încît compozitorul îşi simte umerii apăsaţi de o responsabilitate fără precedent de grea. Cu o asemenea evoluţie în spate, el nu poate păşi la actul compoziţiei fără a se întreba şi a-şi răspunde în prealabil dacă ceea ce face este *necesar* şi *înnoitor*. El trebuie să devină conştient de sensul înalt al menirii sale, care presupune necesitate imperioasă de autoexprimare şi este incompatibilă cu repetările logoreice ale locurilor comune ; să întrezărească în adîncurile psihologiei

contemporane cele mai ascunse probleme și să le scoată la suprafață ; să se situeze cu luciditate pe traiectoria istorică a muzicii, pentru a-și da seama în ce stadiu se află limbajul muzical și ce îndatoriri îi revin pentru a dezvolta opera predecesorilor ; să stabilească, după o aprofundată introspecție, dacă are într-adevăr ceva personal și inedit de spus. Nu poți face față unor astfel de cerințe fără a-ți pune întrebări, fără a-ți munci cugetul. Erau pe vremea mea compozitori pentru care toate aceste probleme nu existau ; ei chiar ironizau cu suficiență pe colegii ce-și complicau existența neliniștindu-se cu întrebări în legătură rostul artei lor : de ce se zbuciumă, cînd obținerea succesului este un lucru atît de simplu ? Muzica, ei o compuneau așa cum se nimerea sau așa cum învățaseră, și profesau compoziția ca pe oricare alt meșteșug aducător de venituri. Aceștia erau de obicei compozitorii fericiți în timpul vieții lor : compunînd așa cum le poruncea moda, conjunctura, gustul facil și nefiind reținuți de nici un scrupul etic sau artistic, își vedeau lucrările rapid acceptate, masiv remunerate și uneori chiar furtunos ovaționate. De pe poziția unor astfel de succese mi se dădeau lecții de cum trebuie să compun, lecții respinse de mine cu dispreț crescînd, deoarece, pe măsura maturizării, deveneam tot mai convins de caducitatea muzicii la a cărei origine nu stă o încordare dureroasă a spiritului, exigența necruțătoare a compozitorului față de sine însuși. Mă îndoiesc că în veacul XX mai ia cineva în serios muzica lui Auber și Adam, Spontini și Meyerbeer, acești răsfățați ai vremii mele, ale căror lucrări, cu succes garantat, erau preferate operelor semnate de mine. Iată de ce, torturat de întrebări și deprimat de atîtea eșecuri, n-am invidiat totuși niciodată liniștea radioasă și gloria zornăitoare de arginți a compozitorilor acefali.

Scrierile teoretice m-au ajutat să cîștig cele necesare traiului, deoarece — spre deosebire de muzica mea — au avut un succes imediat și răsunător și au avut un astfel de succes deoarece discuțiile prilejuite de apariția lor erau întotdeauna vecine cu scandalul. Bineînțeles că adversarii s-au grăbit să interpreteze acest succes într-un mod defăimător : total lipsit de temei, radicalismul paradoxal al teoriilor lui Wagner este, ziceau ei, expresia unei goane după senzațional, prin care încearcă să șfichiuiască atenția obosită a opiniei publice. Clasica învinuire

aruncată de minţile sclerozate şi leneşe celor ce se străduiesc să scuture de pe muzică praful rutinei, să răstoarne de pe socluri falsele valori, să urnească gîndirea din înţepenire, să sfîşie vălul iluziilor ieftine, să privească realitatea în faţă, treaz şi curajos. Ceea ce contemporanilor le părea a ţine de fuga după scandal şi senzaţie era numai încercarea de a pune în discuţie problema problemelor — raţiunea de existenţă a muzicii — la care nimeni nu-şi dădea osteneala să gîndească, socotind-o probabil definitiv rezolvată. În ceea ce mă priveşte însă, eram convins că tocmai cu aceasta trebuie începută dezbaterea situaţiei contemporane a muzicii. Printr-o evoluţie funestă, această nobilă şi divină artă, a cărei esenţă este sublimul iubirii, se transformase într-un mijloc de amuzament al păturilor avute şi trîndave. Pervertind relaţiile dintre oameni, atotputernicia aurului pervertise şi sensul muzicii, injectîndu-i frivolitatea unei societăţi corupte. Se compunea tot mai mult sub semnul intereselor pecuniare, templul muzicii se văzuse prefăcut într-o casă de toleranţă.

Protestul meu împotriva acestei degenerări trezea nemulţumire şi dezaprobare pentru că cei mai mulţi dintre contemporani se acomodaseră cu ea, profitau de pe urma ei ; semnalul meu de alarmă le periclita confortabila bălăceală în apele tulburi ale prostituţiei muzicale. Nimic mai uşor atunci decît să-l declari pe Wagner demagog, impostor, un carierist, care, pentru a-şi face o situaţie, vrea să răstoarne cu josul în sus înţeleapta rînduială a lucrurilor, să arunce praf în ochii opiniei publice, să compromită reputaţii onorabile etc., etc. Probabil însă că măcar posterităţii i-a devenit clară semnificaţia răzvrătirii mele : doream să restitui muzicii, şi încă mai strălucitoare, o măreţie pe care începuse s-o piardă ; să fac din ea mesagera necesităţilor spirituale celor mai înalte ale umanităţii ; să o înzestrez cu forţa de a electriza sufletele şi a le contopi în acea îmbrăţişare universală, visată de Beethoven în finalul *Simfoniei a noua.* Poate că voi consideraţi aceste ţeluri ca foarte fireşti, dar în acele timpuri, cînd lumea mergea la operă pentru a asculta gargarismele primadonei X, interpretînd-o pe contesa Y, sau pentru a urmări evoluţia unui număr de balet intercalat fără sens într-o operă italiană deja lipsită de sens, idealul meu muzical părea himeric, fantezist.

Am încercat vreme îndelungată să-mi explic cum se produsese această decădere a muzicii : eram convins că, desco-

perind cauzele, voi putea întrezări o soluţie izbăvitoare. Am purces, în consecinţă, la un drum întors pe firul dezvoltării acestei arte şi mai ales al procesului prin care muzica se înstrăina de nobila ei esenţă şi chemare. Pătrunzînd tot mai adînc în negurile trecutului, nu m-am putut opri decît la momentul desprinderii muzicii din tovărăşia celorlalte arte-surori, alături de care alcătuia minunatul fenomen de creaţie sincretică al tragediei eline. Aici mi s-a părut a găsi sursa îndepărtată a crizei contemporane : prin eliberare de sub dominaţia poeziei dramatice, muzica îşi cucerise desigur independenţa, dar, totodată, nemaifiind obligată să se subordoneze unei mari idei umane, să exprime cu intensitate adevărul, era antrenată pe drumul formalismului şi sterilităţii.

Aş comite, desigur, o gravă eroare spunînd că din acest moment muzica n-a făcut decît să decadă. Ruperea muzicii de trunchiul artei sincretice a răspuns unei reale necesităţi de creştere. Emancipîndu-se, limbajul muzicii s-a îmbogăţit cu modalităţi necunoscute vechilor elini, în primul rînd armonia şi polifonia, iar celelalte elemente ale lui — melodia, ritmul, instrumentaţia, forma — s-au diferenţiat, au căpătat amploare şi complexitate. Simfonismul, şi în primul rînd cel beethovenian, este expresia cea mai înaltă, mai pregnantă a elocvenţei atinse de muzică prin dezvoltarea sa de sine stătătoare. Constituirea unui limbaj muzical bogat şi savant era, însă, însoţită, ca de o umbră, de înrădăcinarea, din ce în ce mai adîncă, a deprinderii de a face muzică de dragul muzicii, de a experimenta combinaţii sonore dintr-un imbold pur formal, de a trata actul componistic ca pe un joc ingenios cu sunetele. Teoria hanslickiană a formelor sonore în mişcare fundamenta această tradiţie, prezentînd jocul caleidoscopic al sunetelor ca unică raţiune de existenţă a artei muzicale. Cîştigul adus muzicii de numeroase sonate şi cvartete, concerte şi simfonii create sub semnul instrumentalismului pur, nu acoperea — după părerea mea — pierderea suferită prin izolarea ei de celelalte arte, pierdere constînd dintr-o considerabilă sărăcire spirituală, din alunecarea spre un senzualism sonor. Domeniul unde formalismul se manifesta cel mai dezastruos era acela al operei : italienii instauraseră aici domnia divertismentului concertistic care transformase vechea *drama per musica* a lui Monteverdi într-o penibilă înşiruire de arii, menite să pună în spectaculoasă lumină calităţile vocale ale primadonei sau tenorului. Ideea de

mesaj spiritual, de adevăr uman, de seriozitate a concepţiei era cu iresponsabilă uşurinţă jertfită succesului răsunător ce se putea obţine punînd cap la cap cîteva melodii antrenante şi fredonabile, într-un cadru scenic fastuos şi pe un text literar de a cărui valoare nu se interesa nimeni, deoarece el slujea ca simplu pretext fanteziei melodice a compozitorului. Din călăuzitoare, cum ar fi trebuit să fie, substanţa poetico-dramaturgică a operei fusese redusă la rolul de apendice insignifiant al unei muzici formal şi hedonic concepute. Lumea fusese învăţată să vină la operă nu pentru a trăi ceasuri de înălţare spirituală, cum se întîmpla în Grecia de altădată cu prilejul marilor serbări, ci pentru a-şi umple timpul şi omorî plictiseala, ascultînd cantilene agreabile sau urmărind performanţele de agilitate vocală ale cîntăreţilor.

Dîndu-şi seama din ce în ce mai limpede de ceea ce era nefiresc în dezvoltarea seculară a muzicii, compozitorii germani au încercat să readucă această artă la matca iniţială, bineînţeles în spiritul impus de stadiul înalt în care ajunsese limbajul muzical. Ei au simţit că, mărginindu-se la mijloacele pur muzicale, nu pot da mesajului acea plenitudine de expresie spre care aspiră artistul superior dezvoltat. Singură, muzica exprimă în chip tulburător freamătul misterios al sufletului, dar nu şi reflecţiile cugetului, viaţa lumii ce ne înconjoară ; pe acestea le poate sugera numai fecundată de cuvînt, de poezie. Explicitînd pentru ascultător semnificaţiile nebuloase ale muzicii, poezia îndeplineşte, în acelaşi timp, pentru gîndirea compozitorului rolul de călăuză care o fereşte de tentaţia formalismului şi o orientează spre expresia plastică şi elocventă, cu o puternică justificare psihologică. Nu este vorba de o inferioritate a muzicii, ci de limitele pe care le vădeşte orice artă, din momentul cînd dezvoltarea mijloacelor sale specifice a fost împinsă pînă la limită. Din acel moment se impune cu forţă necesitatea înfrăţirii cu alte arte, în vederea depăşirii acestor limite, pentru cuprinderea cît mai bogată a vieţii : acesta este sensul intervenţiei vocilor omeneşti şi poeziei schilleriene în finalul *Simfoniei a noua,* prin care Beethoven a încercat să rostească plenar, pe deplin explicit, ceea ce muzica pură ar fi putut doar vag sugera. Este o nevoie pe care, dealtminteri, şi poezia o resimte, căci pentru a spune pînă la capăt tot ceea ce freamătă în el şi cuvintele nu pot reda, poetul trebuie să recurgă la muzică, această artă a inefabilului, a microcos-

mosului sufletesc : secreta şi profunda aspiraţie a poeziei este de a se rezolva în muzică. Opera cea mai completă a poetului trebuie să fie aceea care, în ultima sa desăvîrşire, ar fi o perfectă muzică. Plutea, aşadar, în atmosfera întregii mişcări a artelor nostalgia după contopirea iniţială, cînd lacunele unei arte erau împlinite de virtuţile altei arte, iar din colaborarea lor rezulta o măreaţă şi vast cuprinzătoare operă de artă sintetică. Aşa mi-am zis că trebuie să arate şi opera de artă a viitorului, iar muzica mi-a apărut ca arta menită să reînfăptuiască unitatea destrămată. Jertfindu-şi generos independenţa, ea trebuia să cheme surorile ei la smulgerea din orgolioasa şi sterila ei izolare, la reînmănuncherea forţelor.

Scrutînd trecutul, am găsit o temeinică îndreptăţire acestor presupuneri, căci tendinţa fundamentală a dezvoltării muzicii de-a lungul ultimelor secole consta tocmai în efortul de a-şi depăşi condiţia de artă abstractă şi formală, în care se împotmolise după desprinderea ei de celelalte arte. Muzica izolată de poezie şi dans nu mai era o artă instinctivă, necesară omului. Ea a trebuit să se formeze pe sine însăşi, după legi care, extrase din esenţa sa particulară, nu găsesc afinitate şi confirmare în nici un fenomen pur omenesc. Elaborînd procedee, forme şi reguli, compozitorii au ajuns pe parcursul secolelor să constituie o ingenioasă ştiinţă a combinării sunetelor, dar aceasta s-a dezvoltat nu pe terenul unor realităţi umane, ci în sfera abstractă a speculaţiilor cerebrale. Contrapunctul bunăoară, în numeroasele şi variatele sale manifestări, este artificialul joc al artei cu sine însăşi, matematica sentimentului, ritmul mecanic al armoniei egoiste. Muzicii abstracte îi devine atît de plăcută inventarea acestuia, încît începe să se erijeze în artă absolută, independentă ; o artă care nu-şi datorează existenţa sa nici unei nevoi umane, ci numai sie însăşi, esenţei sale absolut divine. Omul voluntar se crede şi el, în mod firesc, singurul chemat să se bucure de toate privilegiile. Or, e adevărat că muzica îşi datora condiţia sa independentă numai voinţei sale, căci aceste producţii de artă sonoră, mecanice, contrapunctice erau cu totul incapabile să răspundă unei *nevoi a sufletului*. În orgoliul ei, muzica se transformase deci în propriul său contrariu : dintr-o expresie a inimii devenise o îndeletnicire cerebrală.

Compozitorul încearcă la un moment dat să împrăştie atmosfera de ariditate, recurgînd la cîntecul popular, atît de

proaspăt şi pur. Transplantat în solul creaţiei culte, el dă naştere ariei de operă. Genul operei, apărut iniţial sub semnul unei fuziuni intime cu inspiraţia poetică, se resimte din ce în ce mai accentuat de influenţa ideii de muzică pură, absolută. Partea muzicală a spectacolului de operă începe să fie tot mai mult privită ca o latură primordială, de sine stătătoare, ceea ce duce la transformarea acestui gen într-un concert costumat, în care poezia şi drama erau doar pretexte pentru arii strălucitoare, încărcate de înflorituri şi acute. Simţind falsitatea acestui mod de a concepe muzica, unii compozitori de geniu ca Gluck, Mozart, Weber s-au străduit să restrîngă terenul divertismentului gratuit şi să conceapă discursul muzical ca expresie a unei idei poetice ; strădaniile lor s-au izbit însă de zidul masiv al tradiţiilor şi de aceea, îmbunătăţind pe ici, pe colo calitatea artistică a operei, n-au putut schimba esenţa acesteia.

Strădanii asemănătoare se conturează în muzica instrumentală simfonică a secolului al XVIII-lea, compozitori ca Haydn şi Mozart tinzînd să înzestreze muzica cu sugestivitate poetică şi elocvenţă dramatică, să o apropie de intonaţiile vocii omeneşti. Culminaţia acestei tendinţe o vom găsi în muzica lui Beethoven. Înţelegînd mai limpede decît toţi predecesorii săi că muzica pură nu poate să dea singură reprezentări determinate, exacte, ale omului material şi moral determinat, Titanul încearcă în *Simfonia a cincea* să ducă expresia muzicii sale aproape pînă la rezolvarea morală, dar totuşi fără a o exprima în mod absolut. Simfoniile *a şasea* şi *a şaptea (Pastorala* şi *Apoteoza dansului)* reprezintă paşi înainte pe drumul intensificării forţei realiste şi etice a muzicii. Experimentînd toate posibilităţile de expresie ale muzicii pure, Titanul se vede ajuns la punctul în care navigatorii încep a arunca sonda pentru a măsura adîncimea mării, punctul unde simt, sub ape, profilarea ţărmului noului continent. Este momentul cînd el trebuie să se decidă dacă va reveni spre oceanul fără fund sau va arunca ancora la noul ţărm. Nu un simplu capriciu de navigator îl împinsese pe maestru atît de departe în larg ; trebuia şi voia să abordeze noua lume spre care întreprinsese această traversare. Azvîrli cu putere ancora şi această ancoră fu *Cuvîntul*. Nu era însă un cuvînt oarecare, insignifiant, aidoma celor rumegate în gura cîntăreţului la modă,

ca un simplu cartilaj al sunetului vocii ; era cuvîntul necesar, atotputernic, rezumînd totul şi în care se poate vărsa torentul impetuos al sentimentului izvorît din inimă ; portul sigur pentru rătăcitorul neliniştit ; lumina care străluceşte în noaptea dorinţei infinite. Cuvîntul pe care omul răscumpărat îl smulse din fundul sufletului său şi pe care Beethoven îl aşează ca pe o coroană în vîrful compoziţiei sale, acest cuvînt a fost : *Bucurie !* Şi prin acest cuvînt el strigă oamenilor : „Fiţi îmbrăţişaţi, milioane ! Un sărut lumii întregi !"

Şi acest cuvînt va fi limbajul operei de artă a viitorului. Am văzut în această *ultimă simfonie* a lui Beethoven evanghelia umană a artei viitorului. După ea nu mai este posibil progresul, căci urmarea ei nu poate fi decît opera de artă cea mai desăvîrşită, drama universală, a cărei cheie artistică ne-a făurit-o Beethoven. *Muzica a săvîrşit astfel, singură, ceea ce nici una din celelalte arte nu a putut face.* Fiecare din acestea s-a servit de independenţa sa numai în vederea unor achiziţii şi împrumuturi egoiste ; şi nici una nu ştia, prin urmare, să fie ea însăşi şi să înnoade singură firul care leagă toate lucrurile. Muzica, fiind întru totul ea însăşi şi mişcîndu-se în stihia sa originară, săvîrşi sacrificiul de sine în modul cel mai grandios şi mai generos : se domină pe sine pînă la a se nega şi întinse surorilor sale o mînă liberatoare.

Genul în care vedeam, în mod superlativ, realizabilă această revenire la fuziunea de odinioară era acela al operei. Numai că, deosebindu-se principial de ceea ce se înţelegea curent prin operă, noua formă artistică rezultată trebuia să fie în concepţia mea o dramă muzicală ; primordialitate, deci, pentru baza literară, tradiţionalul libret, care se cerea gîndit la nivelul celei mai autentice literaturi, dar a unei literaturi valorificabile pe plan muzical. Prin întemeierea acestui gen, singurul căruia — e drept, în mod cam exclusivist şi despotic — îi dădeam drept de existenţă în arta viitorului, credeam că se va pune capăt existenţei nefireşti a muzicii ca artă de sine stătătoare. Transformată printr-o seculară evoluţie într-un divertisment gratuit, muzica va fi în sfîrşit readusă de către poezie pe drumul artei capabile a smulge oamenii intereselor vulgare şi a-i înălţa la cultul şi înţelegerea a ceea ce spiritul uman a conceput mai profund şi mai măreţ. Subordonîndu-se unor ţeluri poetico-dramatice superioare, muzica nu trebuia

să devină însă anexa ilustrativă a unei piese de teatru. Concepeam prezența muzicii în opera de artă a viitorului ca pe o sublimă încoronare a poeziei și nu vedeam posibilă o asemenea încoronare muzicală a operei poetice decît dacă poetul este înzestrat cu un viu sentiment al inepuizabilelor sale puteri de expresie, căci trebuia ca el să-și construiască poemul în așa fel, încît să pătrundă în fibrele cele mai fine ale țesutului muzical și ca ideea pe care o exprimă să se rezolve pe de-a-ntregul în sentiment. Se impunea, așadar, ca drama muzicală să fie opera unui singur om, în care inventivitatea poetică să se întîlnească armonios cu cea muzicală. Încununată de muzică, poezia dramatică nu-și vede micșorată importanța ; ea face explicite sensurile muzicii, îi înlesnește acesteia pătrunderea în lumea ideilor, a relațiilor sociale. Putîndu-se adresa unei largi colectivități, drama muzicală va îndeplini o înaltă funcție ; ea va face inteligibile poporului adunat scopurile cele mai înalte și mai profunde ale omenirii. Sărbătorească și în același timp răscolitoare, drama muzicală, această revenire a artelor la unitatea lor inițială, va reînvia grandoarea tragediei eline.

Pe o asemenea culme drama muzicală se putea ridica numai dacă creatorul ei ar fi urmărit conștient să dea expresie acelor probleme psihologice care s-au dovedit fundamentale și eterne în evoluția milenară a omenirii — bunăoară dorul după o iubire absolută, conflictul dintre înclinarea spre senzualitate și aspirație spre o existență spiritualizată, moartea înțeleasă ca o izbăvire de suferințe etc. Trăind într-o perioadă de impetuoasă și generalizată înflorire a școlilor naționale, eram înclinat să văd în acțiunea de valorificare a frumuseților folclorice o restrîngere a acestui conținut universal uman, socotit de mine ca indispensabil unei arte majore. Ținta spre care năzuiam era o formă ideală, pur umană, eliberată de orice piedică de ordinul obiceiurilor naționale, chemată prin urmare a transforma aceste obiceiuri naționale în obiceiuri pur umane, supuse numai legilor eterne. Aspirația spre un conținut universal-uman era, în concepția mea, strîns legată de preocuparea pentru o cît mai largă accesibilitate, căci valoarea imensă a acestei forme constă în aceea că, degajată de caracterul strîmt al unei naționalități particulare, ea trebuie să fie accesibilă oricărei inteligențe. Ea urma să fie înțeleasă nu numai de

cunoscător, dar şi de profan, chiar şi de firea cea mai naivă, de îndată ce va fi realizat reculegerea necesară. Poţi regăsi aici străvechiul ideal al lui Gluck, care ar fi vrut să înzestreze limbajul muzical cu o putere generalizatoare atît de mare, încît să poată compune „o muzică adecvată tuturor naţiunilor, făcînd astfel să dispară ridicula deosebire dintre muzicile naţionale". Această coincidenţă de gîndire era consecinţa firească a continuităţii organice care exista între eforturile lui Gluck şi cele ale mele de a integra muzica dramei.

Compozitorul se poate apropia de această ţintă adresîndu-se nu istoriei, unde faptele şi personajele sînt riguros localizate, ci mitului sau legendei, unde adîncimile eterne ale naturii umane apar în modul cel mai revelator dezvăluite. Oricărei epoci şi naţiuni i-ar aparţine, legenda are avantajul de a conţine numai elementul pur uman propriu acestei epoci sau naţiuni, prezentîndu-l într-o formă originală foarte izbitoare şi inteligibilă de la prima vedere. O baladă, un refren popular sînt suficiente pentru a vă prezenta într-o clipă acest caracter sub trăsăturile cele mai pregnante şi mai frapante. Acest colorit legendar pe care-l îmbracă un eveniment pur uman posedă încă un avantaj, deosebit de important : el facilitează rolul poetului de a preveni şi rezolva chestiunea lui *pentru ce*. Caracterul scenei şi tonul legendei fac ca spiritul să se cufunde în această stare de vis care-l înalţă îndată pînă la deplina *clarviziune :* şi spiritul descoperă atunci o nouă înlănţuire a fenomenelor lumii, pe care, în starea obişnuită de veghe, ochii n-o puteau întrezări : de acolo îi venea acea nelinişte care-l făcea să se întrebe neîncetat : „pentru ce ?" — ca pentru a pune capăt temerilor care-l obsedau în faţa misterului de neînţeles al acestei lumi, care i-a devenit acum atît de inteligibilă şi limpede.

Nu-mi dădeam seama pe atunci că, preconizînd inspiraţia legendar-folclorică, anulam *propria manu* contradicţia pe care o stabilisem între spiritul naţional şi năzuinţa spre universalitate. În fond, eu nu militam pentru o artă cosmopolită, ci tot pentru una naţională ; înfingîndu-şi adînc rădăcinile în solul tradiţiilor naţionale şi populare, arta preconizată de mine trebuia să soarbă de acolo seva care s-o propulseze spre înălţimile universului uman. Era deci vorba ca, inspirîndu-te din arta naţională, să ştii a scoate la suprafaţă ceea ce leagă un popor de alte popoare, omul de odinioară de cel de azi şi de mîine.

Felul cum concepeam contribuţia muzicii în cadrul complexului sincretic al dramei muzicale, era la antipodul spiritului italienizant precumpănitor în opera acelei vremi. Muzica era concepută ca scop în sine, ea orientîndu-l pe spectator nu spre dramă, poezie, idee, ci spre farmecul, bravura, spectaculozitatea propriilor ei sonorităţi. Dar muzica nici nu putea arăta altfel atîta vreme cît baza ei literară nu era concepută cu seriozitate, fiind lăsată în seama unor libretişti străini de adevărata literatură, şi cu atît mai mult de adevărata muzică. Tocmai pentru că îmi puneam cu atîta gravitate problema mesajului poetico-filosofic, nu puteam eu accepta ideea muzicii-divertisment. Eu ceream ca muzica să amplifice drama, să-l angreneze pe ascultător în vîltoarea desfăşurării acţiunii. Neadmiţînd prezenţa muzicii ca o valoare estetică de sine stătătoare în complexul dramei, preconizam compunerea ei în cea mai strictă dependenţă de necesităţile textului dramatic — ceea ce, bineînţeles, avea să-mi atragă tunetele de mînie ale partizanilor muzicii pure, care vedeau în reforma mea o încălcare a frumuseţii şi autonomiei acestei arte. Iar cum cerinţa fundamentală a dramei este aceea a acţiunii neslăbite, muzica nu se va mai împărţi în melodii şi recitative, a căror alternare îmbucătăţea acţiunea, ci le va contopi pe unele şi pe celelalte într-un singur şuvoi — dramatic, epic şi liric în acelaşi timp : *melodia infinită* sau *continuă*. Mlădioasă, ea se va modela după nevoile acţiunii şi evoluţiei psihologice a personajelor, împrumutînd toate sinuozităţile acestora. Mă pronunţam, aşadar, nu împotriva melodiei în general, ci împotriva acelui tip de melodie — facil, exterior — care îl împiedica pe ascultător să se ridice de la satisfacţia senzorială şi euforia nebuloasă la înţelegerea sensului dramatic şi filosofic. Nu-i ceream muzicii să înceteze a fi melodioasă, ci, din contră, voiam ca melodismul ei să devină integral, să nu mai fie fragmentat prin opriri artificiale şi interpunerile unor recitative anoste. Numai printr-o asemenea continuitate melodică se poate sugera ideea continuităţii dramatice şi psihologice.

Un alt mijloc menit, după părerea mea, să imprime operei caracterul de dramă muzicală, era orchestra. În operă trebuiau valorificate toate resursele instrumentalismului. Gîndirea orchestral-simfonică, în forma evoluată pe care o atinsese la Beethoven, va impregna întreaga ţesătură muzicală, devenind

un personaj *sui generis*, dinamizînd desfăşurarea artistică generală. Între orchestră şi drama pe care o concepeam, trebuia să fie un raport analog aceluia dintre corul tragic al grecilor şi acţiunea dramatică. Corul era întotdeauna prezent, motivele acţiunii care se săvîrşea, se desfăşurau sub ochii săi; căuta să sondeze aceste motive şi să-şi formeze prin ele o părere asupra acţiunii. Numai că, în general, corul nu lua parte la dramă decît prin reflecţiile sale; el rămînea străin acţiunii ca şi motivelor care o produceau. Orchestra simfonismului modern, dimpotrivă, se amestecă în motivele acţiunii printr-o participare intimă; căci dacă, pe de o parte, în calitate de corp armonic, face posibilă expresia precisă a melodiei, pe de altă parte întreţine cursul întrerupt al melodiei însăşi; astfel că tot timpul motivele se impun conştiinţei cu energia cea mai irezistibilă. Dacă vom considera — şi aşa trebuie — că forma artistică ideală este cea care poate fi înţeleasă integral fără reflecţie şi e capabilă să poarte concepţia artistului, în toată puritatea sa, pînă la inima ascultătorului; dacă, în sfîrşit, vom recunoaşte această formă ideală în drama muzicală care satisface condiţiile menţionate pînă aici, orchestra ne va apărea ca un minunat instrument, singurul graţie căruia această forţă este realizabilă. În faţa orchestrei şi a importanţei pe care a căpătat-o, corul, căruia opera dealtfel i-a şi făcut un loc pe scenă, nu mai are nimic din semnificaţia corului antic; el nu mai poate fi admis decît cu titlul de personaj activ, şi pretutindeni unde nu este necesar un asemenea rol, nu poate de-acum înainte decît să stînjenească acţiunea, să pară de prisos; căci participarea sa ideală la acţiune a trecut pe de-a-ntregul la orchestră, manifestîndu-se sub o formă mereu prezentă şi care nu stînjeneşte niciodată.

Aşa îmi imaginam arta viitorului care, prin caracterul ei sincretic, va smulge nu numai muzica, dar şi celelalte arte înjositoarei condiţii de amuzament al claselor avute. Este drept, după desprinderea lor de trunchiul tragediei antice, fiecare din aceste arte izolate, copios hrănită şi protejată în vederea plăcerii şi distracţiei celor bogaţi, a umplut pînă acum lumea cu un belşug de producţii; în cadrul fiecăreia din ele, spirite mari au produs lucruri minunate; dar Arta propriu-zisă, veritabilă, n-a fost reînviată nici de către Renaştere şi nici după aceea; căci opera de artă desăvîrşită, marea, unica

expresie a unei comunităţi libere şi frumoase, drama, tragedia — oricît ar fi fost de mari poeţii tragici care au creat ici şi colo — nu a reînviat încă, tocmai pentru că ea nu trebuia reînviată, ci creată din nou. Eram conştient că eforturile mele teoretice şi practice, departe de a înfăptui acest ideal, nu făceau decît să dea timid la o parte perdeaua ce îi despărţea pe contemporanii mei de un viitor îndepărtat ; condiţionam triumful generalizat al acestei estetici de instaurarea unei organizări politice a oamenilor care, corijînd imperfecţiunile statului antic, să poată fonda o ordine a lucrurilor în care relaţiile dintre artă şi viaţa publică, aşa cum existau la Atena, să renască, dar mai nobile dacă ar fi fost posibil şi, în orice caz, mai durabile.

Nu aveam în vedere o artificială repetare a formulei statului antic, nu era vorba de a redeveni greci, căci ceea ce grecii nu ştiau, adică motivul pentru care ei trebuiau să piară, noi îl ştim. Chiar căderea lor, a cărei cauză o descopeream, după o îndelungată mizerie, în adîncurile suferinţei universale, ne arăta cu precizie ceea ce trebuie să devenim : ne arăta că trebuie să iubim toţi oamenii, pentru a ne iubi pe noi înşine din nou şi a regăsi bucuria de a trăi. Problema consta în a ne elibera de sclavia maşinismului, al cărui suflet este palid ca şi argintul, ridicîndu-ne la libera umanitate artistică al cărei suflet va trimite raze asupra lumii ; din zilieri ai industriei, covîrşiţi de muncă, visam să devenim cu toţii oameni frumoşi, puternici, cărora lumea să le aparţină, ca o sursă veşnic inepuizabilă de superioare bucurii artistice.

Revoluţia, aceasta mi se părea a fi singura cale pe care omenirea îşi putea cuceri libertatea sa socială şi spirituală. Numai prin înfăptuirea unei societăţi în care omul să fie cu adevărat liber, ar fi putut înflori arta spre care năzuiam, şi de aceea consideram că lupta pentru înnoirea artistică este inseparabilă de lupta pentru transformarea societăţii. Din starea sa de barbarie civilizată — ziceam eu într-o cărticică devenită foarte populară — arta veritabilă nu se va putea ridica la o situaţie demnă decît pe umerii marii noastre mişcări sociale : ele au acelaşi scop, pe care nu-l vor putea atinge decît dacă-l recunosc în comun. Acest scop este omul puternic şi frumos : Revoluţia îi va da forţa, Arta îi va da frumuseţea. De subliniat că nu concepeam unilateral raportul dintre artă şi revoluţie : dacă revoluţia creează condiţiile favo-

rabile înfloririi artei autentice, aceasta din urmă are, la rîndul ei, menirea de a arăta mişcării sociale nobila sa semnificaţie, de a-i indica adevărata direcţie.

Zugrăveam cu exaltare tabloul lumii viitoare care, servită de o tehnică evoluată, se va putea consacra celor mai nobile îndeletniciri spirituale, într-un climat de cordială înţelegere socială. Lăsam fantezia să zboare spre vremea cînd omenirea înfrăţită va fi aruncat departe grijile şi, aşa cum făcea vechiul grec cu sclavul, le va fi lăsat pe seama maşinii — acest sclav artificial pe care omul liber şi creator de mîine îl slujea pînă azi, aidoma adoratorului de fetişuri care îşi slujeşte idolul fabricat de propriile sale mîini ; atunci, eliberat, întregul său instinct de activitate nu se va mai manifesta decît sub formă de instinct artistic. Vom recuceri astfel, într-o măsură mult mai largă, elementul vital al grecilor : ceea ce era pentru greci rezultatul unei evoluţii naturale, va fi pentru noi consecinţa unei lupte istorice ; ceea ce era pentru ei un dar semiconştient, va rămîne pentru noi o ştiinţă obţinută cu preţul luptelor, căci ceea ce marea masă a omenirii *ştie* în mod real, nu-i mai poate fi smuls. Într-o asemenea societate toate aceste arte bogat dezvoltate vor converge spre un punct unic, care le va exprima în ceea ce ele au mai profund : drama, splendida tragedie umană. Tragediile vor fi sărbători ale omenirii : eliberat de orice convenţie şi etichetă, omul liber, puternic şi frumos, va celebra prin ele încîntările şi durerile dragostei sale, va săvîrşi, demn şi sublim, marea jertfă de iubire a morţii sale.

II. DUPĂ CE WAGNER ŞI-A ROSTIT IDEILE

Răspîndite cu iuţeală pe continentul european, ideile wagneriene au dat un extraordinar impuls dezbaterilor muzicale. Richard Wagner pusese în termenii cei mai radicali problema : este o absurditate ca muzica să existe ca artă de sine stătătoare, ea trebuie să se contopească cu poezia şi drama, supunîndu-se cerinţelor acestora, dezvoltîndu-se sub imboldul lor. Dacă un Gluck, care se orienta incomparabil mai timid spre acest ideal (sumar formulat de el în unele prefeţe şi scrisori), stîrnise discuţii atît de aprinse, ce reacţie vehementă avea

să-şi atragă vasta operă teoretică în care Wagner, cu muşcător spirit polemic, erudiţie de savant şi logică strînsă, pleda pentru „drama muzicală“, ca inevitabilă „artă a viitorului“. Disputa wagneriană, pornită încă de la jumătatea secolului trecut (deşi nu apăruseră nici *Tristan* şi nici *Tetralogia*) a angrenat personalităţi din numeroase ţări cu o cultură muzicală mai evoluată ; nu numai că moartea compozitorului nu a pus capăt discuţiilor, dar acestea aveau să continue cu o acuitate sporită de-a lungul secolului al XX-lea. Unii desluşeau în principiile wagneriene indicaţii pentru ulterioara dezvoltare a muzicii, alţii, dimpotrivă, vedeau în ele un drum ce duce muzica spre impas. Referindu-se în egală măsură la creaţia şi la teoria estetică a marelui muzician, polemica în jurul reformei wagneriene a dezlănţuit cele mai contradictorii pasiuni şi atitudini — de la exaltarea ditirambică a ideilor compozitorului la condamnarea lor brutală. În imposibilitate de a contura un tablou cît de cît cuprinzător al acestei gigantice dispute internaţionale, îi vom schiţa principalele tendinţe.

Înnoitor el însuşi şi în repetate rînduri contestat, Hector Berlioz nu putea să nu se simtă puternic atras de ideile îndrăzneţe şi atît de controversate ale lui Richard Wagner. Prilejul cel mai bun de a face îndeaproape cunoştinţă cu estetica wagneriană i s-a oferit cînd, în 1860, compozitorul german a apărut la Paris ca dirijor al compoziţiilor sale. Concertul simfonic cuprindea uverturi şi fragmente din *Vasul fantomă, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan şi Isolda.*

În articolul scris pe marginea acestui concert şi publicat în *Journal des débats,* reacţia lui Berlioz a fost aceea de nedumerire binevoitoare. Începe prin a arăta (sau poate simula !) că nu înţelege prea bine ce vrea să însemne ideea de „muzică a viitorului“, în numele căreia propovăduia şi compunea Richard Wagner. Este posibil, presupunea Berlioz, ca această noţiune să denumească şi un ideal la care el ar subscrie, dar şi unul pe care-l socoteşte funest pentru dezvoltarea muzicii. Ar fi gata să se declare adeptul acestei muzici dacă la baza esteticii ei ar sta principii ca : înlăturarea formelor uzate şi înlocuirea lor cu forme noi, impuse de „noile cerinţe ale spiritului, inimii şi auzului“ sau orientarea compozitorului către scopuri expresive superioare, iar nu spre satisfacţia unei ambiţii de vană strălucire, proprii adesea interpreţilor. Pe de altă parte, însă, principiul renunţării la unele dogme compo-

nistice în vederea instaurării unor forme noi, mai veridice, principiu aflat în centrul concepţiei lui Richard Wagner, i se pare lui Berlioz a nu avea nimic specific wagnerian. La vremea lor, şi Gluck, şi Beethoven, atît de refractari faţă de tradiţii şi rutină, au creat în numele unei muzici a viitorului. Ce rost mai avea ca Wagner să înnegrească atîtea pagini pledînd pentru ceea ce orice mare creator a năzuit şi năzuieşte să facă ? Nu cumva altul este conţinutul doctrinei profesate de el cu atîta străduinţă ? Şi îndoiala se insinuează în cugetul lui Berlioz. Poate că intenţia lui Wagner este nu aceea a unei înnoiri creatoare, ci a unei distrugeri nihiliste. Poate că „muzica viitorului" se conduce după principii ca acestea : „Trebuie compus numai în sensul opus celui pe care-l recomandă regulile. Melodia a devenit plictisitoare ; plictisitoare au devenit şi desenele melodice — de asemenea ariile, duetele, terţetele, piesele în care se dezvoltă consecvent o temă ; armonia consonanţelor, a disonanţelor simple — pregătite şi rezolvate — s-a perimat ; după cum s-au perimat modulaţiile naturale şi aplicabile cu meşteşug. Nu trebuie să ţii seamă de nimic, în afară de concepţie ; să nu te preocupe cîtuşi de puţin impresia pe care o produci. Dispreţuieşte această zdreanţă care este auzul, violentează-l pentru a-l reprima ; muzica nu urmăreşte scopul de a-i fi lui plăcută. Trebuie ca el să fie obişnuit cu totul : cu şirul de septime micşorate, suitoare sau coborîtoare, asemănătoare unei adunări de şerpi care, încolăcindu-se şi şuierînd, se sfîşie unul pe celălalt ; cu triplele disonanţe, nepregătite şi nerezolvate ; cu vocile mijlocii, constrînse a intra într-un ansamblu, deşi nu concordă nici armonic, nici ritmic, ci doar se desfigurează reciproc"... etc. Şi Berlioz încheie astfel înşiruirea presupuselor principii ale „muzicii viitorului". „Dacă aşa arată această religie, în adevăr foarte nouă, departe de mine gîndul de a mi-o însuşi. Nu i-am aparţinut, nu-i aparţin şi nu-i voi aparţine niciodată. Ridic mîna şi jur : *Non credo.*"

Berlioz se fereşte să pună un semn de egalitate între aceste principii şi muzica lui Richard Wagner, dar felul cum caracterizează şi apreciază operele acestuia dovedeşte că presupunerile sale proveneau din rezerve destul de serioase faţă de estetica wagneriană. Recunoscînd că Wagner „posedă acea rară tensiune emoţională, acel foc lăuntric, acea putere a voinţei, acea forţă de convingere care pot seduce, emoţiona şi pasiona", Berlioz face însă observaţia că „aceste calităţi s-ar reliefa mai

pregnant dacă ar fi legate de o mai mare inventivitate, de o înclinare mai redusă spre rafinament şi de o mai justă apreciere a unor elemente fundamentale ale artei". Il nemulţumeşte, bunăoară, faptul că în uvertura la *Olandezul rătăcitor* Wagner s-a străduit să fie cît mai fidel programului literar cu subiectul său atît de zbuciumat, ceea ce a lipsit muzica de graţie şi amplă respiraţie melodică : „Niciodată desenul melodic nu înfrumuseţează atît de întunecatele armonii [...], atenţia ascultătorului slăbeşte, iar pînă la urmă se pierde. În această uvertură, cu dezvoltarea ei excesiv de încordată, se manifestă limpede tendinţele lui Wagner şi ale şcolii sale de a nu ţine seamă de percepţia ascultătorului şi — neluînd în consideraţie nimic în afara concepţiei poetico-dramatice care se cere exprimată — de a trece nepăsător pe lîngă întrebarea dacă nu cumva întruchiparea concepţiei date îl obligă pe compozitor să iasă în afara legilor muzicale." Ascultînd uvertura la *Tannhäuser* încearcă un sentiment de oboseală : „totul este literalmente inundat de succesiuni cromatice, armonii şi modulaţii extrem de aspre". Ceea ce nu se întîmplă, spre marea lui satisfacţie, în preludiul la *Lohengrin,* unde „nu există nici un fel de agregate aspre : în el totul sună pe cît de gingaş şi armonios, pe atît de măreţ şi puternic, aceasta fiind, după părerea mea, o lucrare exemplară". Descumpănirea cea mai mare o încearcă însă ascultînd preludiul la *Tristan şi Isolda,* pe atunci ultima compoziţie a lui Wagner : „Nu apare aici nici un fel de temă, căci, bineînţeles, nu vom considera drept temă acele suspine cromatice însoţite de acorduri disonante. Datorită notelor ajutătoare cu sonoritate prelungită, şi care le înlocuiesc pe cele armonice, efectul îngrozitor al acordurilor disonante se amplifică. Am citit şi răscitit această pagină ; am ascultat-o cu cea mai adîncă atenţie şi cu dorinţa sinceră de a-i înţelege sensul, dar vai !... trebuie să recunosc că nu mi-am putut forma nici cea mai mică idee despre ce a vrut să spună autorul." Deşi reprezentant de frunte al programatismului romantic, Berlioz consideră că Wagner a dus prea departe principiul literaturizării muzicii. Subordonînd totul cerinţelor poetico-dramatice, Wagner a văduvit muzica de frumuseţe şi seninătate, pregnanţă melodică şi consonanţă armonică, locul lor a fost luat de ceea ce el numeşte „disonanţe cumplit de aspre şi insuportabile pentru mulţi (inclusiv pentru mine)". Cînd se pronunţase pentru fecundarea muzicii de

către ideea poetică — şi în acest spirit îşi compusese *Simfonia fantastică* şi *Harold în Italia,* Berlioz nu se gîndise nici o clipă, aşa cum i se părea că face Wagner, să transforme muzica într-o sclavă a literaturii. Pleda, dimpotrivă, pentru o cît mai deplină independenţă expresivă a acestei arte : „Sînt pentru muzica suverană şi cuceritoare, vreau ca ea să ia totul, să-şi asimileze totul, să nu mai existe pentru ea nici Alpi, nici Pirinei, dar pentru a săvîrşi aceste cuceriri este nevoie ca ea să lupte prin ea însăşi, iar nu prin locţiitorii săi. N-am nimic împotrivă ca ea să întrebuinţeze, dacă este posibil, versuri frumoase, orînduite în detaşamente de luptă : dar trebuie ca ea însăşi să intre în foc, ca Napoleon, şi să meargă în primul rînd al falangei, ca Alexandru. Ea este atît de puternică, încît în anumite cazuri poate învinge singură, şi de mii de ori ar putea spune, ca Medeea : «Eu singură şi e de ajuns !».“ Trebuie spus însă că toate observaţiile critice sînt formulate de Berlioz într-un context de profundă stimă profesională pentru căutările inovatoare ale lui Richard Wagner.

Şi mai evidentă este această stimă în cazul atitudinii altui mare muzician al secolului trecut, Ceaikovski, care-şi manifestă răspicat, în foiletoanele sale (mai ales în cele scrise în 1876, cu prilejul festivităţilor de la Bayreuth), admiraţia pentru titanismul operei lui Wagner. Preţuieşte în cel mai înalt grad latura orchestral-simfonică a muzicii wagneriene. Uverturile *Cavalcada walkiriilor, Marşul funebru al lui Siegfried, Valurile Rinului* îi par scrise cu o fascinantă măiestrie. Chemarea lui Wagner i se pare lui Ceaikovski că era să scrie simfonii, dar el a abordat un gen care nu-i era adecvat — opera — şi l-a conceput într-un spirit simfonic. Ceea ce a atras după sine înăbuşirea vocilor omeneşti de către armonia şi orchestraţia hipertrofic dezvoltate. Excesul de simfonism în operă ajunge să obosească pe ascultător. Ascultînd *Inelul Nibelungului,* spune Ceaikovski, „... muzicianul caută în această lucrare frumuseţi muzicale ; el le găseşte mai degrabă în exces decît în proporţiile cuvenite“. Într-o simfonie, unde ascultătorul nu mai este solicitat şi de latura literară sau scenică, putîndu-se deci concentra numai asupra muzicii, această profuziune de mijloace armonice, polifonice, instrumentale, ar fi fost cu totul la locul ei. „Dacă în loc să-şi consacre toată viaţa ilustrării muzicale, în operă, a personajelor mitologiei germane, acest neobişnuit om ar fi scris simfonii, ne-am fi aflat poate

în posesia unor capodopere demne de comparaţie cu nemuritoarele creaţii ale lui Beethoven". Din păcate, spune Ceaikovski, Wagner „a fost un geniu care a apucat-o pe un drum fals".

Ceaikovski este însă departe de a-şi considera aprecierile sale ca fără drept de apel. În faţa complexităţii operei wagneriene, el îşi dă seama că este hazardat să te pronunţi dintr-o dată, că „studierea ei necesită mult timp şi, mai ales, ascultare repetată". Dacă îşi formulase, totuşi, chiar după o singură ascultare a Tetralogiei, anumite rezerve, era pentru că avea datoria să informeze publicul rus asupra celor văzute şi auzite la Bayreuth. Nu excludea însă posibilitatea de a se fi înşelat: „Sînt gata mai degrabă să admit că, din proprie vină, n-am evoluat încă pînă la a fi în stare să înţeleg pe deplin această muzică şi că, dedicîndu-mă studiului ei asiduu, mă voi alătura cîndva largului cerc al admiratorilor ei". Oricum, cu toată atitudinea sa critică, Ceaikovski îşi dă seama de măreţia tentativei wagneriene: „Chiar dacă *Inelul Nibelungului* mi se pare pe alocuri plictisitor; dacă multe sună la o primă audiţie nebulos şi de neînţeles; dacă armonia wagneriană arată uneori confuz, rod al unui rafinament excesiv; dacă teoria lui Wagner este eronată; dacă în ea există mult donquijotism inutil; şi chiar dacă acestei imense strădanii îi va fi hărăzită să doarmă un somn veşnic în teatrul de la Bayreuth, lăsînd după sine numai amintirea legendară a unui efort gigantic, care a polarizat temporar atenţia întregii lumi, *Inelul Nibelungului* va rămîne totuşi ca unul dintre cele mai remarcabile fenomene ale istoriei artei. Oricum l-ai privi pe Wagner, nu poţi să negi măreţia înfăptuirii sale şi forţa spirituală care i-a permis să-şi ducă munca pînă la sfîrşit, îndeplinind astfel unul dintre cele mai uriaşe planuri artistice care au luat vreodată naştere în mintea omului."

După moartea lui Wagner, atitudinea lui Ceaikovski faţă de opera acestuia devine şi mai limpede. Într-un interviu acordat în 1891 ziarului american *Morning Journal*, el face o distincţie între opera lui Wagner şi curentul wagnerian: „Admirînd pe compozitor, nutresc foarte puţină simpatie pentru cultul teoriilor wagneriene". Cei orbiţi de ele nu vor să mai ia în consideraţie alte concepţii despre muzică, tradiţiile viabile ale acestei arte. „Ce se poate spune despre wagnerism? se întreba Ceaikovski. Ce dogme trebuie să profesezi pentru a

deveni wagnerian ? Trebuie să negi tot ce nu a fost creat de Wagner, trebuie să-i ignori pe Mozart, Schubert, Schumann, Chopin ; trebuie să manifeşti intoleranţă, mărginire a gustului, extravaganţă ? Nu ! Stimîndu-l pe marele geniu care a creat preludiul la *Lohengrin* şi *Cavalcada walkiriilor,* înclinîndu-mă cu veneraţie în faţa proorocului, nu împărtăşesc religia pe care a făurit-o..." Cititorul atent descoperă în subtext o nuanţă de importanţă hotărîtoare în definirea atitudinii lui Ceaikovski : fenomenul wagnerian e valoros prin geniala lui originalitate, iar nu prin drumul pe care-l indica muzicii, acest drum putînd fi, dimpotrivă, chiar funest.

În eseul său, consacrat artei la răscrucea dintre cele două secole, şi intitulat *Ce este arta ?,* Lev Tolstoi respinge principiul wagnerian al contopirii muzicii cu drama ca fiind în esenţă eronat. Ideea sintezei artelor i se pare artificială şi de natură a determina nu o intensificare, ci o slăbire a efectului artistic. „Fiecare artă — spune el — îşi are domeniul său determinat, care nu coincide, ci doar vine în atingere cu celelalte arte şi, de aceea, dacă vom asocia într-un tot chiar şi numai două arte, cea dramatică şi cea muzicală, cerinţele uneia nu vor permite satisfacerea cerinţelor celeilalte, cum s-a întîmplat întotdeauna în opera obişnuită, unde arta dramatică s-a supus sau, mai degrabă, a cedat locul celei muzicale. Dar Wagner vrea ca arta muzicală să se supună celei dramatice şi ca amîndouă să se manifeste cu toată forţa. Lucru imposibil, deoarece orice adevărată operă de artă este expresia sentimentelor intime ale artistului, cu desăvîrşire excepţională, neasemănătoare cu altele. Aşa este şi opera muzicală, aşa este şi cea dramatică, dacă ele sînt cu adevărat artistice. Astfel că, pentru ca o operă a unei arte să coincidă cu o operă a altei arte, ar trebui să se întîmple imposibilul : cele două opere, aparţinînd unor arte diferite, să nu semene cu nimic din tot ce a fost înainte şi în acelaşi timp să coincidă şi să fie întru totul asemănătoare una cu cealaltă... Două frunze vii nu pot fi absolut asemănătoare una cu cealaltă ; absolut asemănătoare pot fi doar două frunze confecţionate. Aşa este şi cu operele de artă. Ele pot coincide pe deplin cînd nici una, nici alta nu sînt artă, ci imitaţie artificială a artei."

Tolstoi nu neagă posibilitatea cooperării muzicii şi literaturii : „Dacă poezia şi muzica pot — mai mult sau mai pu-

ţin — să se unească în imn, cîntec şi romanţă (dar şi atunci nu aşa încît muzica să urmărească fiecare vers al textului, cum vrea Wagner, ci atît ca şi una, şi alta să determine aceeaşi stare sufletească), aceasta se produce numai pentru că poezia lirică şi muzica au parţial acelaşi ţel — a produce stări sufleteşti, iar stările sufleteşti produse de poezia lirică şi de muzică pot coincide mai mult sau mai puţin. Dar şi în cadrul unor asemenea asocieri accentul de greutate cade pe una dintre cele două lucrări, astfel încît numai una produce o impresie artistică, cealaltă rămînînd nemarcată. Cu atît mai mult o asociere de acest fel nu se poate produce între poezia epică sau dramatică şi muzică."

Wagner s-a străduit, totuşi, să traducă în practică ideea contopirii muzicii cu drama. A rezultat, după părerea lui Tolstoi, un eşec total : de dragul literaturii, Wagner a jertfit frumuseţea şi integritatea muzicii. „În muzica nouă a lui Wagner lipseşte principala trăsătură a oricărei adevărate opere de artă. Dintr-o adevărată operă de artă — poezie, dramă, tablou, cîntec, simfonie — nu poţi să îndepărtezi un vers, o scenă, o figură, o măsură de la locul lor şi să le aşezi în alt loc, fără a afecta sensul întregii opere... Cu muzica lui Wagner din ultima perioadă, exceptînd cîteva locuri puţin importante care au un sens muzical de sine stătător, poţi face însă tot felul de transmutări, inversînd ordinea aşezării, punînd adică la început ceea ce a fost la urmă şi invers, fără ca prin aceasta sensul muzical să se schimbe. Aceasta pentru că sensul operelor lui Wagner se află nu în muzică, ci în cuvinte."

Impresia pe care Tolstoi a încercat-o ascultînd *Siegfried* era de nesuportat : „Nici pomeneală aici de muzică, înţeleasă ca artă care slujeşte ca mijloc de a transmite starea sufletească trăită de autor. Muzica pare de neînţeles. Speranţele care se aprind pe parcurs sînt îndată urmate de dezamăgire : de-abia începe o idee muzicală, că numaidecît se întrerupe. Dacă există momente care seamănă cu un început de muzică, ele sînt atît de scurte, atît de încărcate cu armonii complicate, orchestraţie, efecte de contrast, atît de neclare şi nedefinite, şi totodată falsitatea celor de pe scenă e atît de respingătoare, încît asemenea momente sînt greu de remarcat, necum în măsură să-l impresioneze pe auditor."

Negînd muzicii lui Wagner orice calitate artistică, Tolstoi explică puternica înrîurire a acesteia asupra publicului prin

acţiunea hipnotică a cadrului în care se desfăşoară spectacolele wagneriene: „Staţi în întuneric timp de patru zile, în societatea unor oameni nu cu totul normali, supunîndu-vă creierul [...] acţiunii puternice a sunetelor celor mai iritante şi veţi ajunge desigur într-o stare anormală, veţi ajunge să vă minunaţi în faţa unei absurdităţi". Tolstoi nu ezită să compare această înrîurire cu starea de autosugestie în care sînt aduşi oamenii într-o şedinţă de spiritism sau cu efectul alcoolului şi al opiului.

Cu muzica lui Wagner, spune Tolstoi, se pot desfăta doar snobii păturilor suprapuse. Un om robust sufleteşte nu poate să nu respingă o asemenea artă.

Cam în aceeaşi vreme cu Tolstoi, o altă personalitate a culturii ruse, V. S. Stasov, reacţionează în vehement dezacord cu ideile wagneriene. Critica pe care acesta o desfăşoară în lucrarea sa *Arta în secolul al XIX-lea* conţine un important adevăr: se demonstrează cît de subiectiv şi eronat era Wagner pretinzînd că „... artele nu mai trebuie să existe fiecare în parte". O asemenea pretenţie echivala cu ignorarea complexităţii şi diversităţii fenomenelor artei, care — ca şi cele ale vieţii — nu se pot dezvolta pe un singur făgaş, şi încă prestabilit. Wagner absolutiza şi voia să impună tuturor propria sa cale artistică. De aceeaşi natură era eroarea considerării mitului ca fiind singura temă valabilă a dramei muzicale. „Această mărginire, atît de scumpă şi agreabilă pentru personalitatea sa specifică — spune Stasov — n-avea cum să fie valabilă pentru toţi compozitorii din întreaga lume. În afara misticismului, a dragostei, a religiozităţii şi a extazurilor supranaturale, mai există numeroase alte subiecte interesante şi valabile pentru toată lumea." Stasov devine neconvingător din momentul cînd îi neagă lui Wagner orice chemare pentru operă. El reia ideea ceaikovskiană că Wagner era mult mai înzestrat ca simfonist decît ca autor de opere, dezvoltînd însă această idee într-un mod agresiv şi subiectiv: „El nu a fost dăruit din fire cu nici unul dintre elementele caracteristice compozitorului de opere. Nu avea nici urmă de simţ al vieţii, al realităţii, fiind cu desăvîrşire lipsit de discernămînt în ce priveşte caracterele, firile, tipurile, personalităţile şi fizionomiile oamenilor; Wagner ignora sufletul omenesc, precum şi frămîntările, stările de spirit şi pornirile lui; el nu simţea cîtuşi

de puţin nevoia şi nici nu era capabil să zugrăvească chipurile omeneşti individuale, fiecare în parte, ori mai multe laolaltă, sau în conflictul dintre ele. Wagner nu simţea nici măcar necesitatea de a cunoaşte aceste lucruri. Personajele care-şi fac apariţia în operele sale nu sînt oameni vii, ci nişte semne algebrice, abstracte, fără nici un temei, aride şi lipsite de semnificaţie, care-ţi provoacă o stare de plictiseală, de tristeţe, dar a căror menire este de a sluji drept manechine pentru digresiunile lirice ale compozitorului." Încercarea lui Wagner de a-şi pune în practică concepţia este prezentată de Stasov cu sarcasm: „Într-o bună zi, tot răsfoind tomuri şi studiind istoria Antichităţii, Wagner a ajuns la concluzia că trebuie să devină neapărat un Eschil al zilelor noastre... Iată însă că la capătul tuturor strădaniilor sale, rezultatul nu aduce nicidecum cu ceea ce intenţionase şi întreprinsese el. Wagner n-a ajuns un Eschil al muzicii, n-a izbutit să creeze un teatru după chipul şi asemănarea celui al lui Eschil şi nici compoziţii muzicale corespunzătoare. În loc de toate acestea, el a devenit un Wagner neisprăvit, care şi-a pus singur beţe în roate în multe privinţe şi şi-a alterat cu tot dinadinsul fizionomia artistică."

Ceea ce agravează în faţa lui Stasov eroarea wagneriană este faptul că tentativa compozitorului de a reforma muzica a purtat pecetea unei predilecţii morbide pentru ideal şi absurd. Stasov denunţă „repulsia" lui Wagner „faţă de natură, faţă de realitatea vie, faţă de simplitatea şi adevărul gîndirii, ploconirea nesăbuită înaintea a tot ce este ideal şi himeric, înaintea inexistentului şi a nemaivăzutului, încrederea nemărginită în orice delir, halucinaţie, înflorituri şi exagerări monstruoase". Nesesizînd semnificaţia umană a subiectelor mitologice wagneriene, Stasov vede în personajele acestora doar plăsmuiri ridicole ale unei fantezii bolnave, în faţa cărora se întreabă: „Şi pentru faptul că a introdus pe scenă aceste fleacuri, aceste erori ale gîndirii, trebuie, oare, să-l socotim pe Wagner drept mare reformator al operei, drept făuritorul unui adevăr, al unei profunzimi şi al unei autenticităţi ce nu s-au mai văzut şi nu s-au mai auzit?" Răspunsul său va fi categoric negativ. Opera wagneriană nu numai că nu reprezintă un progres al muzicii, dar este un semn al decăderii. „Wagner — proclamă Stasov — este un decadent pe tărîm muzical, aşa cum Böcklin este un decadent pe tărîm plastic."

Cu răsunătoare violență apare rostită ideea decadentismului lui Wagner în scrierile din ultimele două decenii de viață ale lui Friedrich Nietzsche. E același Nietzsche care făcuse în tinerețe apologia exaltată a dramei muzicale wagneriene, prezentată de el ca reînviere a spiritului dionisiac al tragediei eline. Evoluția lui Wagner spre concepția din *Tristan* și Tetralogie, ca și răcirea raporturilor personale dintre muzician și filosof aveau să-l îndepărteze treptat pe Nietzsche nu numai de idolul său, dar și de idealul estetic pe care muzica acestuia îl simboliza. Posibilitatea pe care a avut-o în 1881 la Genova de a asculta opera *Carmen* a lui Bizet a dat lovitura hotărîtoare agonizantei sale pasiuni wagneriene. Are, cu acel prilej, revelația a ceea ce, după el, trebuie să fie muzica — un divertisment încîntător, plin de grație și strălucire, căci „tot ce este cît de cît valoros este ușor : și zeii au picioare ușoare". În comparație cu această muzică, Wagner îi pare greoi, brutal, neartistic. De unde în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* prezentase reforma wagneriană ca o renaștere a muzicii, Nietzsche ajunge să considere creația de maturitate a lui Wagner (care nu făcea decît să dezvolte premise din operele de tinerețe) ca dăunătoare pentru această artă. Convins că, prin mesajul său și forma de exprimare, Wagner împinge muzica pe drumul decadenței, Nietzsche îi consacră, în 1888, acel ascuțit pamflet, intitulat *Cazul Wagner*, urmat la puțin timp de un mănunchi de însemnări estetico-psihologice, sub titlul *Nietzsche contra Wagner*. Pe teoreticianul „supraomului" îl nemulțumea atracția lui Wagner față de suferința și slăbiciunea omenească, sarcastic denunțate cîndva de el în lucrarea *Menschliches, allzumenschliches*. Vedea în muzica lui Wagner o dezechilibrare și o epuizare a organismului pe care, pentru triumful ideii de supraom, îl dorea integru, atletic. „Arta lui Wagner este o artă morbidă. Problemele aduse de el pe scenă sînt adevărate probleme ale isteriei. Caracterul convulsiv al pasiunilor sale, sensibilitatea exacerbată, gustul care cere excitații tot mai puternice, instabilitatea ridicată la rangul de principiu, dar mai ales alegerea eroilor și eroinelor, concepuți ca tipuri fiziologice (o galerie de bolnavi !), toate acestea, reunite, ne oferă un tablou patologic care nu lasă nici un fel de îndoială : Wagner este un nevrozat. Nimic nu e astăzi mai bine cunoscut și studiat decît caracterul proteiform al degenerării, care se meta-

morfozează aici într-o artă şi într-un artist. Medicii şi fiziologii găsesc în Wagner cazul cel mai interesant, sau, cel puţin, un caz foarte complet." Este o critică mai curînd medicală decît socială a fenomenului wagnerian, deşi această optică a lui Nietzsche are puternice rădăcini sociale : în ea îşi găseau expresie primele tendinţe agresiv-imperialiste care se conturau în rîndurile burgheziei şi aveau peste un timp să culmineze în fascism. Muzica al cărei ideal îl zugrăveşte Nietzsche, trebuie să fie lipsită de procese psihologice şi aspiraţii etice, o muzică a seninătăţii netulburate, a senzualităţii voluptuoase şi a forţei irezistibile ; este „acea muzică al cărei suflet, înrudit cu palmierul, se va simţi ca la ea acasă şi se va zbengui liber printre marile, frumoasele şi singuraticele fiare de pradă".

Unul dintre motivele pentru care respinge reforma wagneriană este şi caracterul democratic al acesteia : „Trebuie, pentru a suta oară, să le repetăm wagnerienilor ce este teatrul. El este totdeauna ceva inferior artei, ceva secundar, grosolan, mincinos, adaptat la gusturile mulţimii... Teatrul este o formă a democraţiei în materie de gust : teatrul este un complot de masă, un plebiscit împotriva bunului-gust... Cazul Wagner a demonstrat-o foarte bine : el a captivat masele, a pervertit gustul." Începe să se clarifice conţinutul atribuit de Nietzsche decadentismului : pe panta acestuia, arta o apucă nu atunci cînd vrea să devină inteligibilă doar unui pumn de esteţi, ci atunci cînd tinde să se adreseze marilor mulţimi. Totală răsturnare a noţiunilor, înrudită probabil cu acea „revizuire a tuturor valorilor", pe care filozoful o preconiza.

În acelaşi fel este interpretată năzuinţa lui Wagner spre un realism superior, pe care dorea să-l realizeze înlăturînd convenţionalismul formelor muzicale pure şi subordonînd muzica necesităţilor poetico-dramatice de expresie. În această tentativă, Nietzsche vede, însă, un atentat la integritatea muzicii, Wagner şi-a permis s-o facă, deoarece, pretinde Nietzsche, „nu era un muzician din instinct. A dovedit-o sacrificînd orice regulă şi, ca să vorbim pe şleau, orice stil în muzică, pentru a face din ea ceea ce-i trebuia, o retorică teatrală, un mijloc de expresie, un întăritor al mimicii, al sugerării, al pitorescului psihologic... Dacă o lipsim de protecţia gustului teatral, un gust foarte tolerant, muzica lui Wagner este pur şi simplu o muzică proastă, cea mai proastă, probabil, care s-a putut scrie vreodată. Cînd un muzician nu mai ştie să numere pînă la 3,

el devine muzician «dramatic», devine «wagnerian».“ Pentru încercarea de a face din muzică expresia unei dramaturgii, a unor procese psihologice, ieşind astfel din sfera mărginită a combinaţiilor pur muzicale, Wagner este contestat de Nietzsche în chiar calitatea sa de compozitor : „Întreaga sa viaţă Wagner şi-a petrecut-o repetînd că muzica sa nu este numai muzică, ci ceva mai mult, infinit mai mult. «Nu numai muzică» — nici un muzician nu vorbeşte aşa... Muzica nu este niciodată decît un mijloc — aceasta este teoria sa şi totodată singura practică de care era în stare. Dar nici un muzician nu gîndeşte astfel. Wagner avea nevoie de literatură pentru a convinge întregul univers să-i ia muzica în serios, să o creadă profundă «dat fiind că exprimă infinitul» ; toată viaţa a fost comentatorul «ideii».“

Un semn de decadenţă este, după Nietzsche, şi preocuparea lui Wagner de a exprima prin muzica sa o anumită filosofie, un sens etic, preocupare pe care o ia în batjocură, deoarece vede în ea expresia unei incapacităţi de a crea frumuseţi pur muzicale. Neputînd făuri idei muzicale originale şi nobile, Wagner aleargă după himere metafizice, găsind astfel trecere pe lîngă cei impresionabili la artificiile speculative : „Wagner a devenit moştenitorul lui Hegel... Oamenii care se entuziasmau pentru Hegel se entuziasmează azi pentru Wagner ; şcoala sa compune în stilul lui Hegel. Înainte de toţi, cel care l-a înţeles a fost adolescentul german. I-au fost suficiente două cuvinte : «infinit» şi «semnificaţie»... Nu cu muzica i-a cucerit Wagner pe tineri, ci cu «ideea» : belşugul de enigme din arta sa, jocul de-a baba-oarba în mijlocul sutelor de simboluri, policromia idealului său — iată prin ce îi seducea el pe tineri.“ Total ostil concepţiei după care muzica trebuie să transmită un mesaj etic major, Nietzsche visează o artă muzicală „care nu va şti nimic despre bine şi despre rău“.

Decadentismul imputat lui Wagner îşi avea, desigur, un corespondent în realitate : criza psihologică pe care o anunţa muzica sa, străbătută de atîtea sentimente contradictorii. Nietzsche falsifică însă sensul acestui fenomen, punîndu-l în legătură cu intensificarea conţinutului uman şi filosofic, cu spiritul realist şi democrat propriu într-o mare măsură acestei muzici. Nietzsche vedea decadenţa tocmai în laturile cele mai pozitive ale gîndirii wagneriene.

Trebuie ţinut seama, apoi, că nu putem vorbi decît despre germeni ai decadentismului în muzica lui Wagner, şi nicidecum despre o totală putrezire lăuntrică a acesteia, cum pretindea Nietzsche, neezitînd să asimileze efectul produs de muzica wagneriană efectelor alcoolismului : „produce indigestie, slăbeşte stomacul". Subiectivismul, atît de exacerbat, anihilase orice supleţe dialectică în cugetarea filosofului german : în loc să distingă elementele sumbre şi morbide de valorile umane pozitive (mult mai importante), inconvenientele dramei muzicale wagneriene (lungimi, hipersimfonizare) de uriaşele ei contribuţii înnoitoare şi deschizătoare de perspective, Nietzsche trăgea cu buretele peste întregul fenomen wagnerian. Tonul pe care o făcea era unul brutal şi judecătoresc, amintind de agresiva intoleranţă a sinoadelor şi inchiziţiei.

Ideea wagneriană şi-a găsit, însă, pretutindeni în Europa, înflăcăraţi adepţi, gata să riposteze atacurilor îndreptate împotriva ei. Cît se poate de tipică pentru tabăra partizanilor dramei muzicale este campania desfăşurată de Baudelaire pentru apărarea şi dovedirea temeiniciei idealului wagnerian. În martie 1861, cînd Parisul aştepta cu înfrigurare premiera lui *Tannhäuser,* Baudelaire se transformă în critic muzical pentru a determina în rîndurile publicului o atitudine receptivă faţă de elementul nou adus de Richard Wagner, în care scop scrie celebrul eseu : *Richard Wagner şi „Tannhäuser"*. Urmărea să risipească atmosfera de neîncredere şi ostilitate pe care o crease „indigestul şi abominabilul pamflet al d-lui Fétis", unul dintre cei mai înverşunaţi detractori parizieni ai lui Wagner. El comentează admirativ capacitatea lui Wagner „de a gîndi într-o dublă manieră, poetic şi muzical, de a întrevedea orice idee sub două forme simultane, una dintre cele două arte începîndu-şi funcţia acolo unde se opresc limitele celeilalte. Instinctul dramatic, care ocupa un loc atît de mare în facultăţile sale, trebuia să-l împingă la revoltă împotriva tuturor frivolităţilor, platitudinilor şi absurdităţilor în care abundau piesele confecţionate pentru muzică. Astfel Providenţa, care se îngrijeşte de revoluţiile artistice, pîrguia într-o tînără minte germană problema care agitase atît de mult secolul al XVIII-lea. Orişicine a citit cu atenţie *Scrisoare asupra muzicii,* care serveşte drept prefaţă la *Patru poeme de operă* traduse în proză franceză, nu se poate îndoi cîtuşi de puţin în privinţa

aceasta: numele lui Gluck şi Méhul sînt aici citate adesea şi cu o simpatie plină de pasiune. În ciuda d-lui Fétis, care vrea să stabilească neapărat şi pentru eternitate predominanţa muzicii în drama lirică, opinia unor spirite ca Gluck, Diderot, Voltaire şi Goethe nu este de dispreţuit. Dacă ultimii doi şi-au dezminţit mai tîrziu teoriile preferate, aceasta n-a fost la ei decît un act de descurajare şi desperare. Răsfoind *Scrisoarea asupra muzicii,* simţeam reînviindu-mi în amintire, ca printr-un fenomen de ecou mnemonic, diferite pasaje din Diderot, care afirmă că adevărata muzică dramatică nu poate fi altceva decît strigătul sau suspinul pasiunii, notat şi ritmat. Aceleaşi probleme ştiinţifice, poetice, artistice se reproduc fără încetare de-a lungul anilor, iar Wagner nu se dă drept inventatorul, ci, pur şi simplu, purtătorul unei vechi idei, care va fi, fără îndoială, încă de multe ori, alternativ, învinsă şi victorioasă. Toate aceste chestiuni sînt, de fapt, extrem de simple, şi nu este puţin surprinzător să-i vezi revoltîndu-se contra teoriilor *muzicii viitorului* (pentru a mă servi de o expresie pe cît de inexactă, pe atît de acreditată) pe aceiaşi pe care i-am auzit atît de adesea plîngîndu-se de torturile aplicate oricărui spirit rezonabil de către rutina libretului obişnuit de operă". Dar în jurul lui Wagner — spune mai departe Baudelaire — se vor strînge rîndurile tuturor celor care vor ca în muzică să răsune glasul adevărului.

Intensitatea pasională a muzicii wagneriene, în care, peste două decenii, Nietzsche avea să vadă o expresie patologică, un semn de decadenţă, este considerată de Baudelaire ca latura sublimă a acestei muzici: „Ceea ce îmi pare că pune o pecete de neuitat asupra muzicii acestui maestru este intensitatea nervoasă, violenţa în pasiune şi în voinţă. Această muzică exprimă cu vocea cea mai suavă sau cea mai stridentă, tot ce este mai ascuns în inima omului. E adevărat, o ambiţie ideală călăuzeşte toate compoziţiile sale: dar dacă, prin alegerea subiectelor şi metoda sa dramatică, Wagner se apropie de Antichitate, prin energia pasionată a expresiei sale este actualmente reprezentantul cel mai autentic al firii moderne. Şi toată ştiinţa, toate eforturile, toate combinaţiile acestui bogat spirit nu sînt, la drept vorbind, decît servitorii foarte umili şi foarte zeloşi ai acestei irezistibile pasiuni. Rezultă de aici — oricare ar fi subiectul tratat — o solemnitate superlativă a accentului. Prin această pasiune, el adaugă fiecărui lucru exprimat ceva su-

praomenesc ; prin această pasiune, el înţelege totul şi face ca totul să fie înţeles. Tot ceea ce implică cuvintele : voinţă, dorinţă, concentrare, intensitate nervoasă, explozie se simte şi se face ghicit în operele sale. Nu cred să mă înşel, nici pe mine, nici pe alţii, afirmînd că văd aici principalele caracteristici ale fenomenului pe care îl numim geniu." Este posibil, presupune Baudelaire, ca reprezentaţia cu *Tannhäuser* să fie un insucces, dar un asemenea insucces nu poate stăvili cîtuşi de puţin înaintarea ideii wagneriene, a cărei afirmare corespundea unor necesităţi profunde ale evoluţiei muzicii : „Un eşec complet — spune el — nu distruge deloc posibilitatea unor tentative noi în acelaşi sens : nu este exclus ca într-un viitor foarte apropiat să vedem nu numai autori noi, dar şi oameni cu o reputaţie mai veche profitînd într-o anumită măsură de ideile pe care le-a emis Wagner şi trecînd cu bine prin breşa făcută de el".

Previziunea lui Baudelaire se adevereşte : premiera pariziană a lui *Tannhäuser* este întîmpinată cu fluierături şi invective. După cădere, Baudelaire reia condeiul şi scrie *Încă cîteva cuvinte* pline de mînie la adresa conservatorismului agresiv. „«Dovada a fost făcută ! Muzica viitorului a fost înmormîntată !» strigă cu bucurie toţi fluierătorii şi intriganţii. «Dovada a fost făcută !» repetă toţi neghiobii de la gazete. Iar toţi gură-cască le răspund în cor şi foarte inocent «Dovada a fost făcută !»

În adevăr, s-a făcut o dovadă care se va reînnoi de mii de ori pînă la sfîrşitul lumii ; dovada că, mai întîi, orice operă mare şi serioasă nu poate să se instaleze în memoria umană şi să-şi găsească loc în istorie fără vii contestări, apoi că zece persoane încăpăţînate pot, cu ajutorul unor fluierături stridente, să deruteze pe actori, să învingă bunăvoinţa publicului şi, cu protestele lor zgomotoase, să străpungă vocea imensă a orchestrei, chiar dacă aceasta ar fi de putere egală cu aceea a oceanului... Oamenii care se cred descotorosiţi de Wagner s-au bucurat mult prea repede. Îi îndemn stăruitor să sărbătorească mai puţin gălăgios un triumf care, de altfel, nu este dintre cele mai onorabile, şi chiar să se înarmeze cu resemnare pentru viitor..."

Nu mai puţin caracteristică pentru tabăra prowagneriană era fervoarea cu care Serov [1] propaga noul ideal estetic. Şi el

---

[1] A. N. Serov, strălucit critic muzical rus, contemporan cu Stasov.

dezlănţuia o contraofensivă împotriva prejudecăţii după care Wagner ar fi „un neamţ aiurit şi extravagant, care a inventat nişte teorii himerice pentru a întoarce cu josul în sus toate legile artei şi, în scopul confirmării utopicelor sale născociri, ne oferă operele sale, pe jumătate mediocre, pe jumătate absurde... Aşa s-a înrădăcinat, din ce în ce mai mult în public, porecla lui Wagner de «muzician al viitorului», deşi el contează pe aprecierea posterităţii cu nimic mai mult decît oricare alt artist serios şi gînditor. Aşa s-a extins din ce în ce mai mult prejudecata că Wagner ar fi un teoretician care s-a apucat zadarnic să scrie opere întru sprijinirea teoriilor sale, deşi, în realitate, lucrurile stau exact invers, Wagner învinuindu-se că a lăsat într-un mod inutil să vadă lumina tiparului reflecţiile sale estetice, care îi erau indispensabile şi scumpe, în acea fază de dezvoltare cînd au fost compuse aceste opere. În fine, astfel s-au constituit şi s-au statornicit în public şi printre critici (!) idei complet eronate şi aberante despre Wagner, ca despre un pretins profet şi reformator al artei. I s-a atribuit chiar intenţia de a răsturna toate legile muzicale, din neputinţa de a crea ceva bun în cadrul acestor legi (o asemenea învinuire a fost aruncată şi asupra operelor din urmă ale lui Beethoven), în timp ce Wagner nici nu se gîndea la o astfel de răsturnare a legilor artei.“ Eforturile publicistice ale lui Serov se îndreaptă mai ales spre demonstrarea legitimităţii istorice a reformei wagneriene. Combate părerea, atît de puţin serioasă, că Wagner ar vrea să respingă orice tradiţie, şi arată cît de organic se leagă muzica lui de aceea a înaintaşilor. „... Moştenind un mare belşug de forme, combinaţii şi culori muzicale de la Beethoven, Weber, Rossini, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Meyerbeer, Wagner a prelucrat materialul artistic în felul său, folosindu-se de cuceririle înaintaşilor săi (aşa cum făcuse şi fiecare din ei) şi creînd, sub influenţa unor idei noi, o muzică nouă. Am văzut şi vom mai vedea că reforma wagneriană şi noutatea cucerită de ea privesc concepţia generală a dramei muzicale (planul ei, din punctul de vedere al scenelor şi situaţiilor, exprimate de curentul continuu al muzicii), iar nicidecum structura gramaticală a discursului muzical, structură care în *Tannhäuser* şi *Lohengrin* este exact aceeaşi ca la Weber şi Mendelssohn, ba chiar nici nu se deosebeşte prea adesea prin originalitate. O deplină ori-

ginalitate a stilului şi structurii începe a se contura la Wagner numai după crearea lui *Lohengrin*, adică în *Inelul Nibelungului* şi mai ales în *Tristan*, dar şi acolo, desigur, cu toată noutatea cotiturii săvîrşite pe plan de ansamblu şi în amănunte, legile muzicale fundamentale au aceeaşi putere ca la Bach şi Beethoven".

Însăşi ideea de a subordona opera cerinţelor poeziei şi dramei, de a face din ea expresia patetică a adevărului uman, avea rădăcini adînci în istorie. „Tendinţa spre un echilibru între muzică şi canavaua ei dramatică a apărut încă acum o sută de ani la Gluck, şi în această tendinţă «conştientă» [...] constă toată măreţia lui Gluck, primul reformator al operei. Dar el a trăit în veacul operelor madrigalice şi mitologice, după modelul tragediei pseudoclasice ; această împrejurare îi paralizează libretul ca dramă. A trăit în veacul ariilor de operă, în atmosfera menuetelor şi gavotelor ; aceste forme încătuşează întreaga muzică a lui Gluck, cu excepţia recitativelor...

Muzica nu-şi elaborase pe atunci suficient mijloacele, nu se maturizase încă. Dintre continuatorii lui Gluck, mari merite şi-au atras în domeniul operei Cherubini, Méhul, Spontini, Auber, Meyerbeer ; e uriaşă genialitatea unor muzicieni-creatori, ca Mozart, Rossini, Weber şi Glinka, dar în fiecare dintre cele mai bune opere ale lor — şi fără excepţie — atîrnau greu convenţionalismul şi rutina care au îndepărtat opera mai mult sau mai puţin de idealul dorit.

Cu trecerea timpului, severul ideal al lui Gluck a început să fie din ce în ce mai mult dat uitării. Numai la Mozart şi Weber, datorită excepţionalei lor înzestrări şi cinstei lor germane, adevărul dramatic capătă adesea prioritatea asupra celorlalte elemente. În a sa operă *Euryanthe*, Weber a fost chiar foarte aproape de înţelegerea acestui ideal, dar primul după Gluck care a devenit pe deplin conştient de el a fost Richard Wagner. În această deplină înţelegere a idealului dramei muzicale, în riguroasa întruchipare a ideii muzical-dramatice, fără concesii şi abateri — iată în ce constă reforma wagneriană, iată în ce constă dreptul său inalienabil de a sta alături de Gluck şi de cei mai mari aştri ai artei."

Disputa în jurul reformei wagneriene a operei a avut o semnificaţie mult mai largă decît aceea a ciocnirii unor gus-

turi contradictorii în legătură cu aprecierea unui nou stil muzical — fenomen atît de frecvent şi de firesc. Erau puse în discuţie înseşi destinele acestei arte : avea ea să subordoneze cerinţelor gîndirii poetico-dramatice sau, dimpotrivă, compozitorul trebuia să păzească cu străşnicie ceea ce părea a constitui logica interioară şi de nezdruncinat a muzicii, consfinţită printr-o întreagă tradiţie ? Urma să se tindă spre generalizarea programatismului asupra întregii muzici sau spre menţinerea unei granițe între muzica programatică şi cea „pură", considerată ca formă superioară de expresie ? Cei care propovăduiau fecundarea muzicii de către poezie şi dramă considerau că, în cadrul acestui proces, muzica se va îmbogăţi cu noi şi ingenioase mijloace de expresie, obţinute graţie necesităţii de a găsi echivalentul cel mai adecvat ideii literare. Cei care se împotriveau dramei muzicale wagneriene nu vedeau, în reforma preconizată şi înfăptuită de compozitor, decît dezintegrarea limbajului muzical, sub presiunea funestă a unor cerinţe străine de esenţa muzicii. De aici amploarea crescîndă pe care o capătă în disputele muzicale spectrul decadenţei acestei arte.

Vociferări şi lamentaţii pe tema instaurării haosului în muzică s-au putut auzi de fiecare dată cînd această artă intra într-o nouă etapă a dezvoltării. Conştient că acesta este refrenul dintotdeauna al muzicienilor deveniţi insensibili la accentele înnoitoare, Liszt — ne amintim — îl ironizase într-un celebru articol, arătînd că şi Benedetto Marcello şi, mai tîrziu, Jean Philippe Rameau vesteau cu jale pieirea inevitabilă a muzicii. O bună doză de tradiţionalism era şi în procesul intentat reformei wagneriene, noua concepţie a operei părînd inacceptabilă celor obişnuiţi o viaţă întreagă să audă arii, vocalize, acute. Noul limbaj, în care nu se mai făceau concesii stilului convenţional, însemna pentru ei nu lichidarea unei anumite mentalităţi, ci a muzicii în genere.

Pe de altă parte, însă, creaţia wagneriană aducea în muzică nu numai modalităţi noi, mai veridice, de exprimare, dar şi germenele unei psihologii care, amplificîndu-se, putea să antreneze compozitorul pe drumuri primejdioase. Se contura la orizont idealul morbid al unei muzici esoterice, izvorîtă din introspecţiile unor însinguraţi şi destinată unei elite rafinate. Înscrierea problemei decadenţei pe ordinea de zi a

disputelor muzicale avea, aşadar, şi un temei real. Orientarea din ce în ce mai pronunţată a muzicii în direcţia individualismului şi pesimismului, schiţată în unele lucrări wagneriene, avea să determine o prezenţă din ce în ce mai stăruitoare a acestei probleme în evoluţia concepţiilor despre muzică.

Crezînd cu fervoare în idealul său, Wagner înţelegea întreaga evoluţie a muzicii ca o anticipare a acestui ideal şi nu-şi putea imagina că, după el, muzica ar putea evolua în alt sens decît cel pe care-l preconiza în teoriile şi-l realiza în dramele sale muzicale. Muzicianul şi gînditorul german forţa întreaga muzică să intre în patul procustian al propriilor sale aspiraţii componistice. Idealul său personal îl prezenta ca pe o ţintă obligatorie pentru muzica tuturor timpurilor şi popoarelor. Felul său de a înţelege menirea şi evoluţia muzicii trebuie să fi părut, de aceea, de un subiectivism izbitor. Aşa se şi explică avalanşa de obiecţii şi critici abătute asupra teoriilor sale, multe — la rîndul lor — subiective, şi încă de un subiectivism retrograd, dar unele sesizînd fisuri reale ale sistemului estetic wagnerian, pe cît de perfect în construcţia sa formală, pe atît de discutabil în substanţa argumentelor sale.

Oricît era însă de subiectivă, viziunea wagneriană pornea, în fond, de la o constatare foarte întemeiată, pe care pătimaşul fanatism al firii sale de artist o dezvolta unilateral. Era constatarea că muzica, mai ales în epoca postclasicistă, manifestă tendinţa crescîndă de a-şi intensifica forţa de expresie poetică, dramatică, etică, apropiindu-se din ce în ce mai mult de viaţă, devenind tot mai realistă şi filosofică. În concepţia sa despre muzică, el va căuta să dezvolte cu o maximă consecvenţă această tendinţă. Împărtăşind destinul multor noi doctrine care se amăgesc, în perioada adolescenţei lor, cu iluzia monopolizării adevărului, estetica wagneriană este exclusivistă şi intolerantă. Nu admite că ar putea exista şi alte căi decît aceea preconizată de ea, sau că ţinta poate fi atinsă din diferite direcţii. Proclamă, aşadar, că împletirea muzicii şi poeziei dramatice în cadrul dramei muzicale reprezintă singurul mijloc care permite înălţarea spirituală şi îmbogăţirea expresivă a acestei arte. Refuză să admită că şi muzica aşa-zisă „absolută" ar putea ajunge să exprime aspiraţii universal-umane, drame sociale şi psihologice ; nu pregetă, în consecinţă, să afirme că odată cu *Simfonia a noua* „fusese scrisă ultima sim-

fonie", dar istoria, viaţa — refractare întotdeauna soluţiilor uniforme — n-au vrut să ţină seama de această prezumţie. Exagerarea wagneriană a avut însă un imens rol salutar în dezvoltarea ulterioară a gîndirii muzicale. A acoperit de ridicol şi a transformat în fenomen anacronic conceperea muzicii ca divertisment agreabil, lipsit de o problematică substanţială. După ce Wagner şi-a rostit cuvîntul său, majoritatea gînditorilor lucizi n-au mai putut să înţeleagă muzica decît ca pe un tulburător mesaj uman.

HANSLICK

(Sau despre reacţia antipoetică în estetica muzicală a secolului romantic)

În timp ce Schumann, Liszt, Wagner pledau prin creaţia şi publicistica lor, pentru asimilarea de către muzică a ideilor poetice şi, în general, pentru înţelegerea acestei arte dintr-o perspectivă literară, o voce izbucnea protestatar la Leipzig, făcîndu-se auzită în întreaga Europă muzicală de la jumătatea secolului trecut. Profesorul Eduard Hanslick publicase în 1854 o carte paradoxală prin logica şi minuţiozitatea cu care respingea toate noţiunile propagate de romantici. Intitulată *Despre frumosul muzical,* această carte conţinea o explicare a muzicii diametral opusă poziţiei pe care se situează Schumann, Liszt şi Wagner. Criteriile introduse de aceştia i se păreau lui Hanslick de natură a vulgariza frumuseţea muzicală. De pe piedestalul unei concepţii estetizant-aristocrate, el rosteşte un vibrant cuvînt acuzator împotriva tendinţelor realiste ale romantismului. El ne aminteşte de reproşurile cu care Zarlino îl împovăra pe Galilei sau La Harpe pe Gluck, numai că indignarea lui Hanslick depăşeşte cu mult în violenţă pe cea a predecesorilor. Antiromantismul ideilor sale nu l-a împiedicat să conceapă şi să formuleze demonstraţia într-un stil de o pasionată virulenţă polemică. Argumentaţia sa, extrem de ingenioasă, are ca scop să-l convingă pe cititor nu numai de eroarea esteticii romantice, dar şi de pericolul pe care îl reprezintă aceasta, concepţiile lui Schumann, Liszt şi Wagner fiind prezentate de el ca un atentat la frumuseţea intrinsecă şi logica lăuntrică a expresiei muzicale.

„Exprimarea sentimentelor nu este cuprinsă în muzică". Acesta este titlul celui de-al doilea capitol al lucrării lui Hanslick şi formularea condensată a întregii sale tendinţe.

Ţinta atacurilor sale o constituie, în adevăr, „estetica sentimentului", în care nu vede decît o prejudecată cu vechime seculară. Toate teoriile clădite pe această bază sînt considerate de el ca lipsite de un fundament real, muzica, în ciuda unanimităţii părerilor, nefiind în măsură să exprime sentimente.

Cu atît mai puţin ar putea evoca — aşa cum în genere se spune — aspecte ale naturii, trecute prin prisma trăirii compozitorului.

Pentru a-şi demonstra teoria sa antiemoţională, Hanslick porneşte de la o propoziţie considerată de el ca indiscutabilă : Muzica nu exprimă idei, ea fiind un limbaj nedefinit. Premisa e departe de a fi solidă. Hanslick înţelege exprimarea muzicală a ideii doar sub aspectul preciziunii conceptuale şi, în acest sens, desigur un quartet nu ne va vorbi cu aceeaşi exactitate cu care ne vorbeşte un studiu ştiinţific. În muzică pot exista însă idei cu caracter general ce se conturează ca o rezultantă a proceselor psihice depănate de discursul muzical.

Considerînd, aşadar, ca unanim acceptată teza că muzica nu poate exprima idei, Hanslick purcede la demonstrarea legăturii indisolubile dintre sentimente şi idei — ceea ce corespunde desigur realităţii. Sentimentele, spune el, nu există în suflet în stare izolată, ele sînt, dimpotrivă, dependente de idei şi noţiuni prealabile. „Numai pe baza unui anumit număr de idei şi judecăţi prealabil căpătate, — a căror conştiinţă subiectul poate că nici nu o are în momentul cînd e puternic afectat, se condensează starea noastră sufletească într-un sentiment precis. Sentimentul speranţei este inseparabil de ideea unei stări viitoare mai fericite pe care o comparăm cu prezentul. Sentimentul tristeţii pune în paralelă o fericire trecută şi o nefericire prezentă. Avem a face aici cu concepte foarte clare, bine definite. Fără acest material intelectual persistent, ceea ce simţim nu poate fi numit speranţă sau tristeţe". Din cele două premise — „sentimentele sînt inseparabile de idei", şi „muzica nu exprimă idei" —, Hanslick înfierează : „muzica nu poate exprima sentimente". „Dacă muzica, aşa cum putem uşor cădea de acord, nu poate traduce idei pentru că este o limbă nedefinită, rezultă atunci că ea este incapabilă de asemenea să exprime sentimente definite, dat fiind că acest caracter determinat al sentimentelor rezidă tocmai într-un principiu intelectiv".

Nu cumva însă muzica exprimă sentimente nedefinite ? — ar putea întreba unii. Hanslick prevede o asemenea interpelare, respingînd-o aşa cum respinge posibilitatea ca muzica să exprime sentimente definite. În primul rînd, spune el, „ideea de a *exprima* şi aceea a nedefinitului se exclud reciproc". Apoi — „orice activitate artistică constă în a individualiza

ideile generale, a extrage definitul din nedefinit, particularul din general. În teoria «sentimentelor nedefinite», ar trebui procedat cu totul de-a-ndoaselea. Cu ea ajungi la un rezultat și mai rău decît acela la care te duce vechea doctrină : ești obligat să crezi că muzica exprimă ceva și, în același timp, ești condamnat să nu știi niciodată ce anume exprimă. Și totuși nu era decît un simplu pas de făcut pentru a ajunge la adevăr, pentru a recunoaște că muzica *nu exprimă sentimente*, nici definite, nici nedefinite".

Convingerea noastră că muzica poate exprima sentimente este, după Hanslick, o simplă iluzie. Sînt în eroare, pretinde el, cei care consideră că ceea ce ne încîntă și ne cucerește într-o melodie frumoasă, într-o armonie puternică sau ingenioasă, nu ar fi melodia sau armonia însăși, ci ceea ce ele semnifică : murmurul blînd al dezmierdării, impetuozitatea vitejiei. Hanslick cheamă la o înțelegere strict muzicală a discursului sonor, fără nici un fel de imixtiuni poetico-dramatice. Muzica trebuie privită, după el, printr-o prismă exclusiv sonoră, apelul la realitate și literatură reprezentînd o îndepărtare de la specificul ei. Hanslick este convins că acela care înțelege muzica de pe o asemenea poziție, nu va putea să atribuie sunetelor nici un fel de sentiment. Muzica va reda, spune el, murmurul, dar nu dezmierdarea ; impetuozitatea, dar nu vitejia. Ca artă procesuală, muzica va exprima așadar numai dinamica sentimentelor, nu și conținutul acestora. „Numai inima noastră îi atribue, generos, dezmierdare și vitejie". Muzica și sentimentul reprezintă două sfere care nu se ating niciodată. Între ele însă există o punte de legătură — ideea de mișcare.

„Ceea ce în muzică ni se pare a zugrăvi stări sufletești determinate este simbolic, precizează Hanslick. Ca și culorile, sunetele posedă în chip natural și individual o semnificație simbolică a cărei influență se exercită mai presus și în afară de orice considerație artistică". Hanslick are în vedere obișnuința noastră de a lega anumite acorduri, tonalități sau timbre de stări sufletești determinate. Acordul de septimă micșorată ar sugera desperarea, sol-majorul — veselia, trompetele — eroismul ș.a.m.d. Aceste asocieri sînt întrucîtva întemeiate atunci cînd mijloacele sînt izolate de contextul artistic. Transpuse însă pe teren estetic, elementele de limbaj sînt „neutralizate și nivelate de legi superioare", care nu mai au nici o legătură

cu expresia afectivă. Hanslick aduce o seamă de argumente în sprijinul concepţiei sale antiemoţionale. Nu numai că nu se lasă impresionat de faptul că toată lumea percepe muzica emoţional, — dar face din această realitate un argument în favoarea tezei sale. Constată diversitatea asociaţiilor emoţional-poetice pe care una şi aceeaşi lucrare le trezeşte printre ascultători şi deduce de aici inexistenţa unui fond afectiv real în discursul muzical. „*A exprima,* spune Hanslick, înseamnă a face un lucru în mod evident sensibil facultăţilor noastre, dînd posibilitatea unei clare perceperi a naturii acestuia ; dar cum ne putem închipui că o artă exprimă tocmai pe cel mai nesigur, pe cel mai ambiguu dintre elementele sale, pe acela asupra căruia lumea cade cel mai puţin de acord ?". Hanslick nu ţine seamă însă că asociaţiile stîrnite în ascultători, oricît de diverse ar fi, gravitează totuşi în jurul unui centru emoţional, bineînţeles atunci cînd ascultarea îndeplineşte condiţii elementare de seriozitate şi concentrare. Prin diversitatea asociaţiilor generate de muzică în ascultători se poate demonstra forţa de generalizare a sentimentelor şi adaptabilitatea lor la sensibilitatea fiecărui ascultător, iar nu inexistenţa acestor sentimente.

Hanslick presupune că interlocutorii imaginari, nemulţumiţi de teoria sa, ar putea invoca exemplul muzicii vocale în care textul poetic indică precis sentimentul exprimat de muzică. Celebra arie a lui Orfeu din opera lui Gluck ar conţine, spun ei, sentimentele exprimate în cuvintele :

J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon malheur,

adică o profundă şi inconsolabilă tristeţe. „Facem apel, răspunde Hanslick, la facultatea de abstractizare a ascultătorului şi îl rugăm să-şi reamintească o melodie frumoasă de operă al cărei efect l-a resimţit, făcînd efortul de a nu o considera decît din punct de vedere pur muzical şi izolînd-o de orice semnificaţie precisă pe care a putut-o avea pentru el în scena dramei în care compozitorul a situat-o. Va rezulta că o melodie destinată se exprime lumina, bunăoară, nu cuprinde, cînd o examinăm izolat şi intrinsec, alt sens psihologic decît acela al unei mişcări rapide şi pasionate. Şi aceeaşi melodie va putea

probabil să se adapteze foarte bine unui text cu totul deosebit, unor cuvinte de dragoste, cu singura condiţie ca acestea să comporte o anumită căldură a debitului". Cînd socotim, aşadar, că o muzică vocală exprimă un sentiment, acesta figurează numai în versuri, iar nu şi în muzică, asupra căreia îl extindem. Hanslick propune cititorului să înlocuiască un singur cuvînt din aria lui Orfeu : în loc de „J'ai perdu mon Eurydice", să admitem cuvintele „J'ai trouvé mon Eurydice". Muzica se va dovedi perfect adecvată şi acestui nou text. Ar rezulta de aici că nu sunetele, ci cuvintele exprimă sentimentul. Acest argument hanslickian este de natură asemănătoare celui anterior. El dovedeşte nu absenţa conţinutului emoţional al muzicii, ci larga lui sferă de cuprindere. Cineva ar putea întreba : este oare posibil ca aceeaşi frază muzicală să fie luată ca expresie a durerii şi în acelaşi timp a bucuriei ? Nu avea dreptate Hanslick să conteste existenţa unui conţinut afectiv în discursul muzical ? Am răspunde că aria lui Orfeu nu exprimă nicidecum un sentiment de durere, ci unul de senină şi nobilă melancolie, corespunzător esteticii clasicismului, care nu admitea pătrunderea în muzică a stridenţelor pasionale. Pe un asemenea ton se poate desigur cînta şi bucuria regăsirii fiinţei iubite, într-un sens simbolic, desigur. Clasicii erau pentru o muzică a valorilor emoţionale foarte generale, purificate de tensiuni şi accente individuale. Acest caracter al clasicismului muzical este însă interpretat de Hanslick prin prisma teoriei sale antiemoţionale : „Nimeni n-ar putea indica în vreunul din cele patruzeci şi opt de preludii şi fugi ale *Clavecinului bine temperat* un sentiment pe care l-am putea considera drept subiect... Iată încă o dovadă că muzica nu are drept scop necesar stîrnirea sentimentelor şi că acestea nu sălăşluiesc într-însa".

În acelaşi sens interpretează Hanslick pătrunderea elementelor laice în muzica legată de cultul religios. El constată că, adesea, în slujbele bisericeşti din Italia sînt incluse arii din operele lui Bellini, Rossini, Donizetti şi Verdi, sau că în oratoriul său *Messia,* Händel foloseşte numeroase melodii dintr-o colecţie de duete foarte profane, chiar erotice, compuse de el anterior. Fără temei vede însă Hanslick în aceste exemple o confirmare a tezei sale că muzica nu exprimă sentimente. Mai întîi, pentru motivul că aceste melodii nu puteau fi introduse într-un context religios, dacă nu gravitau în jurul unui

anumit pol emoţional : contemplativ, meditativ, melancolic, elevat etc. Apoi, pătrunderea lor într-o liturghie sau într-o operă cu subiect religios ilustrează procesul de continuă umanizare şi laicizare a muzicii : tinzînd spre o înţelegere din ce în ce mai realistă a lumii, muzicianul secolelor XVII şi XVIII înzestrează transcendentele imagini ale mitologiei religioase cu sîngele şi carnea unor sentimente umane autentice. Dacă elementele laice coexistau cu cele religioase, ba chiar se armonizau, aceasta provenea nu din inexpresivitatea emoţională a muzicii, aşa cum pretindea Hanslick, ci din caracterul foarte generalizat al expresiei. Aceasta era cauza care făcea ca elementele laice strecurate în discursul muzical să nu stîrnească indignarea bisericii, să înainteze pe nesimţite, lărgind necontenit domeniul inspiraţiei realiste.

Ceea ce-l făcea pe Hanslick să susţină absenţa expresiei în muzică este opinia sa că, spre deosebire de celelalte arte, muzica nu-şi are prototipul şi sursa de inspiraţie în natură : „Creaţia pictorului şi poetului este un fel de copie continuă a naturii, în timp ce muzicii aceasta nu-i oferă nimic spre copiere ; natura nu cunoaşte nici sonata, nici uvertura, nici rondoul". Aici răzbate în modul cel mai evident idealismul lui Hanslick : neputînd înţelege mecanismul foarte complex al transfigurării vieţii în idei muzicale, el proclamă caracterul pur subiectiv al gîndirii compozitorului. Creaţia acestuia ar fi o apariţie *ex nihilo*. La fel de categoric este Hanslick în privinţa raporturilor dintre muzică şi viaţa societăţii : „influenţa evenimentelor politice sau sociale contemporane autorului o vom regăsi şi mai puţin în operele sale, decît sentimentele acestuia". Nu-i mai rămîne lui Hanslick să facă decît un singur pas pentru a afirma, ca o încununare a teoriei sale : „Aşadar, putem spune că muzica, spre deosebire de producţia celorlalte arte, nu vine din această lume", ea fiind „o scînteie a focului divin".

Fireşte că, nefiind înrîurită de nimic din ceea ce se petrece în viaţa societăţii şi a naturii, muzica nu va putea exprima ceva — sentiment, idee, atmosferă, peisaj etc... Cei care caută să le desluşească în sunete sînt sarcastic ironizaţi de către Hanslick. Asemenea îndeletniciri, el le consideră total lipsite de temei. Ce trebuie atunci căutat în sonorităţile muzicale ?

„Forme sonore în mişcare" — aşa defineşte Hanslick conţinutul muzicii. Nu ideea generală a conţinutului o repudiază

el, ci înţelegerea acestui conţinut ca un fond poetico-emoţional, formulabil într-o caracterizare programatică a expresiei. Conţinutul muzicii, spune el, este de natură pur sonoră ; a căuta în muzică altceva decît forme sonore care se desfăşoară în timp, înseamnă a părăsi domeniul propriu acestei arte. Hanslick îşi va imagina procesul de creaţie muzicală într-un mod diametral opus concepţiei realiste pe care Gluck o sintetizase în celebra deviză : „Înainte de a începe să compun mă străduiesc să uit că sînt muzician". Un asemenea mod de a pune problema i se pare lui Hanslick incompatibil cu specificul muzicii, aşa cum îl concepe el." „Un cînt lăuntric iar nu un sentiment lăuntric este acela care-l îndeamnă pe muzician să compună. Este de acuma stabilit că actul compoziţiei este pur muzical şi că în caracterul operei nu se reflectă nimic din sentimentele personale ale compozitorului". Faptul că în anumite genuri, de pildă opera, compozitorul porneşte de la un argument literar, nu-l clinteşte cîtuşi de puţin pe Hanslick de la convingerile sale : „Opera este muzicală înainte de a fi dramatică : fiecare poate aprecia în ce măsură acesta e adevărul, analizîndu-şi stările de spirit foarte diferite cu care merge să vadă o dramă sau o operă cu acelaşi subiect. Slăbiciunea părţii muzicale dintr-o operă ne va frapa întotdeauna mai puternic decît aceea a părţii dramatice". Ideea priorităţii şi independenţei părţii muzicale în spectacolul de operă era energic opusă de Hanslick concepţiei wagneriene, care făcea din muzică un mijloc pus în slujba ideii poetice şi dramei. Teza wagneriană i se părea lui Hanslick la fel de eronată şi antimuzicală ca şi poziţia lui Gluck, pe care muzicianul de la Bayreuth o continua. La adevăratul compozitor, creaţia este „o continuă elaborare de forme muzicale, un fel de plastică a raporturilor sonore". Teoreticianul refuză trăirii sufleteşti dreptul de a juca vreun rol în procesul creaţiei, acesta avînd un caracter pur intelectiv, constructiv, arhitectonic. Nu întîmplător, spune Hanslick, femeile nu pot fi compozitoare : Creaţia necesită o detaşare de Eu şi de subiectivitate, pe care femeile, funciar sentimentale, n-o pot realiza. Contestarea elementului lirico-subiectiv în procesul de creaţie nu este lipsită de temei, căci actul compoziţiei presupune concentrarea pe alt plan, mai impersonal decît cel al sentimentelor care leagă pe artist de faptele curente, dar acest plan impersonal al creaţiei are şi

el o tensiune afectivă care, dacă nu se confundă cu trăirile cotidiene ale omului din artist, îşi are totuşi rădăcinile în acestea. Eroarea lui Hanslick consta în ruperea procesului de creaţie de frămîntările sufleteşti ale compozitorului, izolîndu-l într-o regiune îngrădită din toate părţile, a cărei existenţă nu este posibilă decît în viziunea unei minţi speculative.

Pentru a dovedi că muzica nu exprimă altceva decît raporturi sonore, Hanslick întreprinde o analiză a uverturii *Prometeu* de Beethoven. Iată ce desluşeşte el în muzica Titanului : „Notele primei măsuri se succed uşor şi rapid ca o ploaie de perle, printr-o mişcare continuu ascendentă, măsura a doua o repetă cu exactitate pe cea dintîi ; cea de-a treia le este aproape asemănătoare, iar în a patra, picăturile acestui izvor care ţîşniseră în sus cad pentru a relua, pe acelaşi desen şi timp de patru măsuri, mersul lor anterior. Astfel că pentru simţul muzical al ascultătorului se stabileşte, din punct de vedere melodic, o simetrie între primele două măsuri şi între acestea şi cele două care le urmează. Basul care marchează ritmul anunţă începutul primelor trei măsuri izbind cîte un acord în fiecare din acestea ; el divizează pe cea de-a patra în două prin tot atîtea acorduri placate ; şi acelaşi lucru se repetă în cele patru măsuri ulterioare etc...".

Şi Hanslick încheie cu aceste cuvinte : „Ne este imposibil să găsim în această temă altceva decît ceea ce am spus mai sus sau, cel puţin, să semnalăm un sentiment pe care îl exprimă sau pe care ar trebui să-l trezească în ascultător". Pentru a înţelege mai bine semnificaţia acestei analize, să-i contrapunem felul cum Wagner explica muzica lui Beethoven, bunăoară în cazul *Eroicii :* „Prima mişcare conţine, ca într-un focar arzător, toate trăirile unei bogate naturi omeneşti, însufleţită de o pasiune insaţiabilă şi înzestrată cu energie tinerească. Desfătări şi dureri, bucurie şi suferinţă, fericire şi nenorocire, reflexie şi dorinţă, oboseală şi exaltare, îndrăzneală, curaj, sentiment individual de neînfrînt, alternează şi se întrepătrund atît de intim şi nemijlocit încît, pentru noi, nici una dintre aceste impresii particulare nu se poate separa de celelalte, în tot acest timp, simpatia noastră neîncetînd a se dărui continuu eroului care ni se dezvăluie capabil de toate trăirile omeneşti. Totuşi, aceste multiple impresii izvorăsc dintr-o facultate capitală care este *forţa.* Această forţă infinit exaltată prin toate ciocnirile sentimentelor şi împinsă a exprima pri-

sosul firii eroului constituie sufletul care dă viaţă întregii bucăţi ; ea se concentrează — spre mijlocul mişcării — pînă la punctul de a deveni o putere distrugătoare, iar atunci cînd se manifestă în chipul cel mai îndrăzneţ, ni se pare că avem în faţă un bici ceresc, un titan care luptă contra zeilor".

Contrastul celor două viziuni este izbitor. Tehnicitatea aridă a felului său de a înţelege muzica nu numai că nu-i dă lui Hanslick complexe de inferioritate, dar este adusă de el ca un argument în favoarea caracterului ştiinţific al concepţiei sale : „Este adevărat, spune el, că o astfel de desmembrare face dintr-un corp însufleţit un schelet şi distruge orice frumuseţe, dar ea nu permite să ia naştere nici o interpretare fantezistă". Aşadar, explicarea poetico-filosofică pe care o dădeau limbajului muzical un Schumann, un Hoffmann, un Liszt, un Wagner face parte, după Hanslick, din categoria „interpretărilor fanteziste".

Nu trebuie să credem însă că Hanslick vede în compoziţia muzicală doar un joc de sunete destinat a impresiona agreabil auzul. El se apără împotriva unei astfel de interpretări a doctrinei sale formaliste ; consideră muzica o îndeletnicire superioară a spiritului uman ; numai că această superioritate spirituală pe care i-o atribuie este de ordin pur constructiv. Compozitorul este un creator care urmăreşte să înalţe o măreaţă şi ingenioasă arhitectură ; nimic de ordinul mesajului poetico-filosofic nu intră în această plăsmuire arhitecturală cu care Hanslick identifică actul compoziţiei muzicale. Hanslick detaşa deci muzica de celelalte arte, nu pentru a-i conferi puteri superioare de exprimare, cum făcea Schopenhauer, ci pentru a-i nega orice posibilităţi de expresie, pentru a o prezenta ca izolată de societate, natură, ideologie. Între muzică şi viaţa umană nu există decît un singur element comun : ideea de mişcare. Nu sentimente, nu fenomene vom găsi în ea, ci doar dinamismul abstract al acestora. Şi cum acest dinamism este exprimat de compozitor prin mijlocirea sunetului, muzica va fi definită de Hanslick ca o artă a formelor sonore în mişcare.

Cu o asemenea concepţie despre muzică era firesc ca Hanslick să fie împotriva acelora ce concepeau şi practicau această artă în dependenţă de o idee poetică sau de o acţiune dramatică. A subordona gîndirea muzicală unei idei din afara ei, unor motive izvorîte din realitatea înconjurătoare, este, după

Hanslick, o direcţie extrem de periculoasă : ea duce la dezorganizarea formei, la fărîmiţarea discursului, la trivializarea frumuseţii pur muzicale. Un astfel de pericol denunţă el în mişcarea contemporană a programatismului romantic reprezentat de Berlioz, Liszt, Wagner. Nu-i acceptă pe aceştia decît în măsura în care poate descoperi în operele lor elemente de frumuseţe pur muzicală, în măsura în care ei nu arată preocupaţi de ideea veridicităţii, a sugerării unei acţiuni. Din muzica lui Wagner, bunăoară, va repudia *Tristan şi Isolda,* unde principiul dramatic conduce desfăşurarea muzicii şi va prefera o operă anterioară, *Tannhäuser,* deoarece compozitorul „deşi nu atinsese aici frumosul muzical absolut, nu se dezisese pe atunci de principiul acestuia." Evoluţia muzicii romantice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea i se pare lui Hanslick o vertiginoasă prăbuşire artistică pe care o pune în legătură cu abandonarea aşa-zisului frumos absolut şi înlocuirea lui cu tendinţe programatico-realiste. În 1876, la a cincea ediţie a cărţii sale, Hanslick scrie o prefaţă în care îşi reînnoieşte şi intensifică ostilitatea sa faţă de programatism şi drama muzicală, a căror amploare nu încetase să crească de-a lungul anilor. În simfoniile cu program ale lui Liszt, spune el, „muzica a fost despuiată mai mult decît oricînd pînă atunci de orice importanţă proprie, de orice valoare intrinsecă şi exclusivă, şi nu a mai fost prezentată ascultătorului decît ca un mijloc de a evoca viziuni conştiinţei acestuia. Ne-au venit apoi *Tristan şi Isolda, Inelul Nibelungului* şi doctrina «melodiei infinite», adică absenţa formei erijată în principiu, beţia de opiu în cînt şi în orchestră, pentru al cărei cult a fost ridicat un templu special la Bayreuth".

Hanslick creionează caricatural fizionomia acestei muzici concepute sub semnul năzuinţei spre veridicitate, spre poetizarea expresiei muzicale. El vorbeşte despre acele „elucubraţii instrumentale" în care „mersul melodic al muzicii este întrerupt prin cadenţe dezmăţate, petice de recitativ şi alte mezelicuri care au pretenţia să însemne multe, dar nu fac în realitate decît să surprindă auditoriul. Sînt zgomotos lăudate anumite compoziţii moderne în care ritmul principal este tot timpul întrerupt pentru a lăsa locul unor misterioase paranteze sau unui întreg grup de contraste ; unii găsesc admirabil că muzica se sileşte să forţeze «limitele strîmte în care se înăbuşă ca să se înalţe la rangul de limbaj». Un asemenea elogiu mi s-a părut întot-

deauna de două ori neîntemeiat. Mai întîi în sine însuşi, prin tendinţa pe care o încurajează, apoi pentru că limitele muzicii nu sînt cîtuşi de puţin strîmte, ci foarte solid fixate, acestei arte fiindu-i interzis să facă concurenţă cuvîntului : pretenţia de a «se înălţa» la rangul de limbaj echivalează mai degrabă cu o înjosire". „Autorii unei asemenea muzici, spune Hanslick, recurg la elementul «caracteristic şi semnificativ» pentru că sînt lipsiţi de idei şi incapabili să realizeze «frumuseţea muzicală absolută şi independentă»".

Hanslick era, după cîte vedem, insensibil la suflul nou pe care-l aduceau în muzică operele izvorîte din concepţia programatismului romantic. Nu-şi dădea seama că, departe de a dezagrega forma muzicală, acest curent instaura o modalitate nouă de arhitecturare sonoră, bazată pe unitate tematică şi acţiune psihologică, iar principiile constitutive ale clasicismului nu erau abandonate, ci lărgite, îmbogăţite, diversificate. Natură profund conservatoare, Hanslick nu putea însă concepe gîndirea muzicală altfel decît în spiritul severei simetrii şi echilibratei arhitecturi a clasicismului. El era, ca şi Hegel, un apologet al esteticii clasiciste, cu deosebirea că-i scăpau acele adînci semnificaţii umane pe care Hegel ştiuse să le desluşească în muzică. Totodată, o apologie a clasicismului, în plin ev romantic, era mult mai anacronică decît încercarea lui Hegel de a apăra acest curent în epoca beethoveniană. Singura personalitate acceptată de Hanslick printre contemporanii săi este aceea a lui Brahms, în care, desigur, nu admira — ca Schumann — artistul „chemat să dea o explicaţie ideală a spiritului vremii", ci solida şi clasica organizare a formei.

Se ştie că romanticii, în preocuparea lor de a face muzica mai sugestivă şi mai veridică, se reclamau de la Beethoven, care în *Egmont* concepuse desfăşurarea muzicală în strînsă dependenţă de o idee programatică, iar în *Simfonia a noua,* făcînd un pas şi mai departe, năzuise să completeze puterea de expresie a muzicii cu cea a poeziei. Hanslick însă nu şovăie să-l critice chiar şi pe Beethoven, imputîndu-i că a imprimat o direcţie eronată dezvoltării muzicii. În finalul cu coruri al *Simfoniei a noua,* „frumuseţea muzicală adevărată rămîne absentă, cu toată puternica originalitate a acestei bucăţi". Beethoven, consideră Hanslick, căzuse victima unei „enormităţi estetice", care consta „în ideea de a încheia coral o operă instru-

mentală în mai multe părţi, ceea ce ne permite să-l comparăm cu un sculptor care, după ce a tăiat în marmura albă picioarele, bustul şi braţele unei statui, ar adăuga acestora un cap colorat". Lecţia de compoziţie dată de Hanslick lui Beethoven ne aminteşte întîlnirea dintre Beethoven şi Rossini, evocată atît de lapidar şi sarcastic de către Schumann : „Fluturele zbura în drumul vulturului..." Pretenţia de a indica geniului cum trebuie să compună ni-l înfăţişează pe Hanslick ca un gînditor de cea mai dogmatică structură. Împotrivirea sa agresivă faţă de tot ce era avînt nou, poetic, inspirat în arta muzicală a vremii, trebuie să fi pricinuit multă amărăciune romanticilor, mai ales că Hanslick desfăşura o vastă activitate de critic muzical. Numai mînia putea să-l împingă pe Wagner să-şi facă din Hanslick personajul negativ — pedantul meschin şi invidios — din opera sa *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg*. Oficialităţile i-au cerut însă lui Wagner să schimbe numele acestui personaj : aşa s-a născut Beckmesser.

Creaţia programatică a romanticilor, drama wagneriană nu sînt aşadar, după Hanslick, adevărată muzică ; avem de-a face în ele cu hibride neartistice, cu profanarea frumuseţii muzicale absolute, în numele unei iluzii a veridicităţii, cu care muzica, arta pur formală, este incompatibilă. Desigur că muzica acceptată de Hanslick, cea a lui Bach, Beethoven, Brahms, era departe de a se conforma dogmelor muzicologului vienez. Brahms, cu toate că fusese luat ca etalon al muzicii absolute, nu şovăie să-şi exprime indignarea în legătură cu absurdităţile cărţii lui Hanslick. Era şi firesc : orice compozitor mare vede raţiunea superioară de existenţă a muzicii sale în adevărurile profunde pe care le dezvăluie semenilor. Nu spunea Beethoven că cel care va înţelege sensul muzicii sale se va ridica deasupra ticăloşiei în care se tîrăsc ceilalţi oameni ? Hanslick însă ignora sau îşi impunea să ignoreze mesajul de vibrant umanism prezent la toţi marii compozitori clasici şi nu lua în consideraţie decît latura arhitecturală, constructivă, strict tehnică a muzicii lor, obligînd-o să intre în tiparul teoriei sale.

În ultimele pagini ale cărţii, Hanslick abordează problema felului cum trebuie ascultată această muzică pentru ca înţelegerea ei să reflecte adecvat esenţa absolută şi formală a limbajului muzical. Evident, el va respinge perceperea emoţională şi poetică a muzicii, ca fiind impregnate de elemente străine

acestei arte. A încerca răscolire sufletească sau a avea viziuni plastico-literare în timpul ascultării muzicii este un fenomen de natură mai degrabă patologică decît estetică. El este caracteristic stadiilor de înţelegere neevoluată şi diletantă a muzicii, cînd ascultătorul nu a devenit capabil să perceapă discursul muzical în specificitatea lui sonoră. „Numărul acelora care ascultă astfel muzica este considerabil. Suferind pasiv acţiunea părţii elementare a artei, ei intră într-o stare vagă de emotivitate, platonic senzuală, care nu capătă determinarea decît de la caracterul operei. Această stare nu este contemplativă, ci patologică ; este o lungă reverie, un crepuscul persistent, un fel de senzaţie neutră în vidul sonor". Sau, în altă parte : „cufundaţi în fotoliul lor şi pierduţi într-o semisomnolenţă, aceşti amatori se lasă legănaţi de muzică în loc de a o privi în faţă şi cu fermitate. Creşterea şi descreşterea sonorităţilor, cînd debordînd de veselie, cînd tremurătoare şi sfioase, le procură o senzaţie nedefinită pe care ei au inocenţa de a o crede pur estetică. Ei constituie publicul cel mai uşor de mulţumit, acela care reuşeşte în mod perfect tot ceea ce trebuie pentru a discredita muzica. Din felul lor de a asculta nu-ţi poţi da seama de caracterul intelectual pe care trebuie să-l aibă bucuria estetică. O ţigară fină, o mîncare gustoasă, o baie călduţă le produc un efect analog aceluia produs de o simfonie. Atitudinea nepăsătoare şi goală de gîndire a unora, extazul nebun al altora au aceeaşi origine : plăcerea stîrnită de către partea elementară a muzicii".

Hanslick are, fără îndoială, dreptate cînd persiflează pe cei care nu participă activ la procesul audierii muzicale, lăsîndu-se duşi de valurile agreabile ale sonorităţilor şi alegîndu-se doar cu o nebuloasă impresie afectivă. El este însă nedrept cînd neagă în general rolul participării emoţionale în audierea şi înţelegerea muzicii. El şi-l imaginează pe aşa-zisul „ascultător muzical", în adevăr, ca pe o inteligenţă lucidă, atentă la raporturile sonore şi total străină freamătului emoţional. El nu cunoaşte răscolirea sufletească, starea sa permanentă este aceea de nobilă seninătate care-i permite să urmărească dezvoltarea ideii muzicale, construcţia formei. Pe măsură ce ascultătorul se apropie de o înţelegere profesionistă a muzicii, perceperea sa va deveni din ce în ce mai intelectuală, orientîndu-se spre latura formal-tehnică a discursului muzical. Profesionistul, pretinde Hanslick, nu mai simte nevoia să deslușească în muzică drame psihologice

şi sensuri poetice. Cum să ne explicăm atunci că adagio-ul din *Concertul nr. 2 pentru pian* al lui Chopin îi lasă lui Liszt impresia unei nenorociri ireparabile ce s-ar abate asupra unui om aflat în faţa „unei frumuseţi incomparabile a naturii" ; că ascultînd muzica lui Schubert, Schumann revedea ambianţa în care aceasta fusese compusă ; că analizînd uvertura *Coriolan* a lui Beethoven, Wagner pornea de la ideea că „întreagă această bucată de muzică ar putea fi considerată ca acompaniament muzical al unei acţiuni pantomimice", şi desluşea în sunete o întreagă dramă politică şi psihologică ? Hanslick ar fi spus desigur că nici Schumann, nici Liszt, nici Wagner nu s-au ridicat la un nivel profesional de înţelegere a muzicii.

La o privire superficială, am putea spune că hanslickianismul nu este decît o năzbîtie. O considerare obiectivă a acestui sistem teoretic nu poate însă să nu descopere în el anumite idei profund logice. Critica vehementă făcută de el „esteticii sentimentului" ne atrage atenţia asupra insuficienţei înţelegerii pur emoţionale a muzicii. Ea rămîne opacă la aspectul logic, arhitectural, sonor al expresiei, deschide porţile impresionismului acelor critici ce apreciază muzica „aşa cum unii apreciază vinul după uşurinţa cu care sînt îmbătaţi de el". Toată opera de discreditare desfăşurată de Hanslick împotriva programatismului romanticilor pleacă de la atitudinea sa negativă faţă de tendinţele ilustrativ-onomatopeice, care lipsesc muzica de independenţă şi nobleţe expresivă, după cum perfect întemeiată ni se pare şi observaţia că, transformat într-o manie, programatismul îi determină pe unii să lipească muzicii titluri sau explicaţii literare care n-au nici cea mai mică legătură cu substanţa sonoră.

Hanslick este justificat, de asemenea, să preconizeze studiul structurii obiective a discursului muzical ca singură cale de pătrundere în miezul operei : nu poţi judeca realizarea unui compozitor pornind de la argumentul literar, trebuie să vezi ce spun sunetele înseşi şi apoi să stabileşti corelaţia cu imaginile literare inspiratoare. În această privinţă, Hanslick are dreptate să afirme că studierea *Appassionatei* lui Beethoven nu trebuie să se bizuie pe *Furtuna* lui Shakespeare la care compozitorul îl trimisese pe Schindler, ci pe examinarea structurii specific muzicale a sonatei. În sfîrşit, Hanslick aduce o anumită clarificare în problema procesului de creaţie, arătînd că acesta are un caracter prin excelenţă muzical : ceea ce impulsionează fan-

tezia creatoare a compozitorului sînt motivele, temele, iar nu prefigurarea unui sentiment abstract sau a unei imagini din natură. Pe scurt, tot ce este rațional în sistemul hanslickian gravitează în jurul ideii de specific muzical, a cărui importanță trebuie să fie luată în considerație și de compozitor, și de comentator, și de ascultător. Ignorarea acestui specific îi poate face atît pe profesioniști, cît și pe amatori să devieze spre zone cu care expresia muzicală nu are nici o legătură.

Pornind însă de la ideea justă a specificului muzicii, Hanslick a absolutizat-o și a dat o imagine deformată a acestei arte. De dragul sistemului și al consecvenței față de o idee, el neagă cu înverșunare lucruri evidente atît pentru profesioniști, cît și pentru amatori : implicațiile umane, sociale, psihologice ale procesului de creație, ale imaginii muzicale, ale perceperii muzicii. Considerată în afara acestor implicații, ideea specificului devine un element steril, se devitalizează. Hanslick pretindea că luptă împotriva diletanților, dar el intra în conflict și cu muzicienii, aceștia neputînd să nu conceapă muzica emoțional, mai mult sau mai puțin programatic. Chiar dacă ei nu declară un program, gîndirea lor muzicală, ca parte integrantă a unei conștiințe complexe și a realității înconjurătoare, are numeroase implicații de ordin psihologic și social. Hanslick smulgea muzica din rîndul celorlalte fenomene ale conștiinței sociale, făcînd din ea o cetate miraculos suspendată în aer. Contradicția dintre teoria hanslickiană și practica muzicală era de fapt o dublă contradicție. Hanslick se împotrivea nu numai atitudinii emoționale pe care toți marii compozitori au avut-o în arta lor, dar și tendințelor contemporane ale compozitorilor romantici care se străduiau să amplifice filonul poetico-afectiv tradițional al artei sunetelor. Nu întîmplător, cartea lui Hanslick a întîlnit, printre compozitorii vremii, cel mai slab entuziasm și cele mai energice obiecții.

PROUST

Faust visa să oprească timpul în loc printr-o simplă poruncă adresată clipei fugitive. Acelaşi vis îl avea şi eroul lamartinean care implora orele de fericire să-şi suspende zborul. Visul lui Proust este şi mai cutezător : el ar vrea să întoarcă înapoi, să reactualizeze, să reînvie timpul consumat. Pornind „în căutarea timpului pierdut" el nu făcea însă decît să împingă spre acţiune eficientă regretul pasiv cu care fiecare din noi, cînd soarele se apropie de amurg, ne gîndim la ireversibila traiectorie parcursă : noapte de nepătruns care preludiază cealaltă noapte, a nefiinţei, şi care, pe măsură ce înaintează, ne pune în faţa constatării că moartea nu este un fenomen instantaneu şi imprevizibil, că ea se produce, dimpotrivă, lent şi implacabil, cu fiecare zi, cu fiecare ceas pe care le înghite continua şi necruţătoarea transformare a prezentului în trecut. Una — şi poate cea mai puternică — dintre luminile care, aprinzîndu-i-se pe neaşteptate, i-au restituit lui Proust frumuseţile acoperite de noaptea „timpului pierdut" a fost *Muzica.*

Primul impuls. La început a fost indiferenţa. De muzică se apropia ocazional, fără a-şi face probleme din ascultarea ei şi fără a-i cere mare lucru : nu-şi închipuia că ea i-ar putea oferi mai mult decît o trecătoare senzaţie euforică. Cel puţin aşa presupunea pe baza celor auzite de la Madame Verdurin, care conta în societatea mondenă ca o mare protectoare a artelor. „Pregăteşte-te să-ţi simţi mîngîiate urechile" — îi zicea ea înainte de a începe audiţia. Dar un prieten mai în vîrstă, fascinant prin nobleţea spiritualităţii sale, Charles Swann, îi vorbi despre această artă în alţi termeni : revelaţie a unei lumi sublime, muzica îţi sugerează ceea ce este mai profund, mai pur în tine însuţi şi de aceea, străduindu-te să o înţelegi — ceea ce e posibil doar prin introspecţie —, izbuteşti să-ţi cunoşti mai bine propriul suflet. De puterea miraculoasă

a muzicii Swann începuse să devină conştient sub tulburătoarea influenţă a unei teme dintr-o sonată de Vinteuil : „Distinsese cu limpezime o frază ce se ridica pentru cîteva clipe deasupra undelor sonore. Aceasta îi produsese îndată voluptăţi ieşite din comun, de care pînă acum nu avusese vreo idee, pe care simţea că nu le-ar putea cunoaşte în alt chip, şi fusese cuprins pentru ea de o misterioasă simpatie. Cu ritmul ei lent, îl călăuzea încoace şi încolo, spre o fericire nobilă, de neînţeles şi precisă. Şi dintr-o dată, în momentul cînd reapăruse iar el se pregătea s-o urmeze, după o pauză de un moment, îşi schimbă brusc direcţia, şi cu o mişcare nouă, mai repede, măruntă, melancolică, continuă şi blîndă, îl luă cu ea spre perspective necunoscute." [1] Sub zodia acestei teme — cine ştie, poate chiar sub înrîurirea ei — o îndrăgise Swann pe Odette, ceea ce făcea ca, pentru erou, „mica frază" a sonatei lui Vinteuil să fie „stindardul naţional", simbolul acestei iubiri. Ori de cîte ori o auzea sau şi-o cînta, ea îi evoca amintiri legate de acest sentiment. Mai mult chiar : „Swann o simţea prezentă, ca pe o zeiţă protectoare şi confidentă a iubirii lor, şi care, ca să ajungă pînă la el, în faţa mulţimii, şi să-l tragă deoparte pentru a-i vorbi, îmbrăcase înfăţişarea acestei forme sonore" [2].

Stăruinţă şi luciditate. Diletantism sentimental, fără îndoială, dar cu incomparabil mai contagioasă putere de a transmite decît zgomotosul şi de fapt falsul entuziasm al doamnei Verdurin. Naratorul se simte irezistibil mînat spre muzica adorată de Swann şi nerăbdător ca ea să-i dezvăluie miraculoase frumuseţi tăinuite. Rezistenţa materiei sonore nu-l descurajează, ba chiar îi stimulează ambiţia. „Adesea nu desluşeşti nimic, dacă este o muzică ceva mai complicată pe care o asculţi pentru prima dată. Dar mai tîrziu, după ce sonata mi-a fost cîntată de două sau trei ori, îmi deveni foarte familiară. De aceea nu e lipsit de sens cînd se spune despre o lucrare că *se aude pentru prima dată.* Dacă, la prima ascultare, n-ai fi distins — cum ai crezut — nimic, a doua şi a treia ar fi tot atîtea prime audiţii, şi nu ar fi nici o şansă, ca la a zecea,

---

[1] *Du côté de chez Swann,* I, p. 274 (toate citatele din *A la Recherche du temps perdu* sînt făcute după ediţia Gallimard, 1954).
[2] *Du côté de chez Swann,* II, p. 168.

să înţelegi mai mult. Probabil că deficitară, prima dată, este nu comprehensiunea, ci memoria. Căci, în raport cu complexitatea impresiilor cărora trebuie să le facă faţă în timp ce ascultăm, memoria noastră este infimă, tot atît de scurtă cît memoria unui om care, dormind, se gîndeşte la mii de lucruri, sortite să fie uitate imediat... Memoria nu e capabilă să ne furnizeze imediat amintirea acestor impresii multiple. Amintire care se formează însă în ea încetul cu încetul, faţă de operele pe care le-am auzit de două sau trei ori ; noi fiind aidoma liceanului care, înainte de a adormi, a citit de cîteva ori lecţia pe care credea că nu o ştie, pentru a o spune pe dinafară a doua zi dimineaţa.“ [1]

Revenirea stăruitoare şi intelectualizată la muzică — iată secretul accesului spre sensul acesteia. Descoperindu-l, naratorul face din acest fel de a asculta, o metodă. Albertine, prietena sa, îl va ajuta s-o pună în aplicare cîntîndu-i la pian de cîteva ori muzica învăluită pentru el în nebuloasa formei nedesluşite. Cu timpul găseşte chiar o voluptate în a cînta şi învinge rezistenţa sonorităţilor enigmatice. „Ea [Albertine] ştia că nu-mi place să propun atenţiei decît ceea ce îmi este încă obscur, fericit de a putea, în cursul acestor audiţii succesive, să leg unele de altele — graţie luminii crescînde, dar vai ! deformante şi străine a inteligenţei mele — liniile fragmentare şi întrerupte ale construcţiei, la început aproape ascunse în ceaţă. Ea ştia şi, cred, înţelegea bucuria pe care o prilejuia spiritului meu această muncă de modelare a unei nebuloase încă informe.“ Modulare care nu putea continua însă la infinit, înţelegerea muzicală a naratorului izbindu-se la un moment dat de un plafon — probabil plafonul inerent melomanului căruia îi lipsesc încă uneltele profesionale de investigaţie : „Ea ghicea — adaugă naratorul — că la a treia sau a patra execuţie, toate părţile muzicii erau deja atinse şi deci aşezate la aceeaşi distanţă de către inteligenţa mea, care, nemaiavînd ce activitate să desfăşoare în privinţa lor, le întinsese şi le imobilizase reciproc pe un plan uniform.“ [2]

Întrezărirea structurii. Iată ce-i reuşeşte naratorului prin stăruinţa cu care revine la muzica ce iniţial refuzase a i se

---

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 228.
[2] *La Prisonnière*, II, p. 212.

destăinui. Aflarea tainei începe odată cu momentul cînd, în locul torentului sonor nediferenţiat, se aşează imaginea ideilor — motive, teme — angrenate într-o complexă dialectică. Încercînd să depăşească diletantismul cam leneş al lui Swann, el se încumetă să recurgă la ajutorul partiturii, acest excelent mijloc de clarificare a imaginii auditive, aşa cum făcuse „cînd o frază de Vinteuil, care mă încîntase în sonată şi pe care memoria mea o obliga să rătăcească între andante şi final, pînă în ziua în care, cu partitura în mînă, putui să o găsesc şi să o imobilizez în amintire la locul ei, în scherzo"[1]. Ascuţindu-şi priceperea şi formîndu-şi obişnuinţa de a desluşi organizarea discursului muzical, naratorul ajunge treptat la o clarviziune vecină cu profesionalismul. O distanţă imensă desparte viziunea ceţoasă şi sentimentală a lui Swann (pe care nu-l preocupă, de fapt, decît *la petite phrase)* de limpezimea cu care septetul lui Vinteuil îi va dezvălui lui Marcel structura sa lăuntrică. Constituirea deprinderii de a urmări apariţia, dispariţia şi evoluţia personajelor sonore se însoţeşte de o conştiinţă crescîndă a imaterialităţii — adică a specificului muzicii, a cărei acţiune se desfăşoară pe un plan extrem de abstract, refractar particularizărilor literaturizante. Vorbind, bunăoară, despre temele finalului, el descrie la un moment dat cum acestea se îndepărtează, „cu excepţia uneia pe care o văzui reapărînd de cinci sau şase ori fără a-i putea zări faţa, dar atît de mîngîietoare, atît de diferită — ca desigur mica frază din sonată pentru Swann — de ceea ce femeia mă făcuse vreodată să doresc, încît această frază care îmi oferea, cu o voce aşa de blîndă, o fericire ce merita osteneala s-o cucereşti, această creatură invizibilă al cărei limbaj nu-l cunoşteam, dar pe care totuşi o înţelegeam atît de bine, este poate singura Necunoscută ce mi-a fost cîndva dat să întîlnesc. Apoi această frază se desfăcu, se transformă cum făcea mica frază a sonatei, şi deveni misteriosul apel de la început. I se opuse o frază de un caracter dureros, dar atît de profundă, atît de vagă, atît de lăuntrică, aproape atît de organică şi viscerală, încît nu-ţi dădeai seama, la fiecare din reapariţiile ei, dacă era aceea a unei teme sau a unei nevralgii. Îndată cele două motive intrară într-o luptă corp la corp, în care cîteodată unul

[1] *A l'Ombre des jeunes filles en fleur,* III, p. 138.

din ele dispărea integral sau nu se mai zărea decît un fragment din celălalt. Se înfruntau, de fapt, numai energii ; căci dacă aceste ființe se încleștau, o făceau debarasate de corpul fizic, de aparență, de numele lor, și găsind la mine un spectator lăuntric, nepăsător la rîndul lui de nume și aspecte particulare, interesat numai de lupta imaterială și dinamică și urmărindu-i cu pasiune peripețiile sonore.“ [1]

Sentimentul valorii autentice — urmează aproape iminent efortului de a pătrunde în labirintul muzicii. Nu mai saluți facilitatea ca semn de generoasă accesibilitate, și nici nu mai respingi profunzimea pentru că nu ți se dăruie imediat. Arbitrar ierarhizate de un gust încă neformat, valorile se așează treptat în ordinea lor firească, ordinea care ascultă de imperativul adîncimii, ineditului, sincerității. Devii conștient — cum spune Proust — că „operele cu adevărat rare nu se rețin imediat, ba chiar, în cadrul fiecăreia din ele — și asta mi s-a întîmplat în legătură cu sonata lui Vinteuil —, mai întîi percepi laturile cele mai puțin prețioase... Cînd mi s-a dezvăluit — continuă Proust — ceea ce este mai ascuns în sonata lui Vinteuil [...] aspectele pe care le distinsesem și le preferasem inițial începeau să-mi scape, să-mi fugă... Aceste capodopere nu încep prin a ne da ceea ce au mai bun. În sonata lui Vinteuil frumusețile pe care le descoperi poate de timpuriu sînt cele de care te plictisești cel mai repede — este desigur pentru motivul că ele diferă mai puțin de aceea ce cunoșteai deja. Dar cînd acestea s-au depărtat, ne rămîne să iubim cutare sau cutare frază pe care organizarea sa, prea nouă pentru a oferi spiritului nostru altceva decît confuzia, ne-o făcuse indistinctă și ne-o păstrase intactă ; atunci ea, pe lîngă care treceam zilnic fără a o ști și care se menținea în rezervă, care în numele exclusiv al frumuseții sale devenise invizibilă și rămăsese necunoscută, ea vine la noi ultima. Dar va fi și ultima pe care o vom părăsi. Și o vom iubi mai îndelung decît pe celelalte pentru că am investit mai mult timp în a o îndrăgi.“ [2]

Naratorul știe acum în ce constă măsura autenticei valori : impregnarea expresiei de acele trăiri fundamental-umane neal-

[1] *La Prisonnière*, II, p. 73.
[2] *A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, I, pp. 129—130.

terate, care alcătuiesc un fel de „patrie spirituală" asemănătoare lumii platoniciene a ideilor eterne. „Această patrie pierdută — spune Proust — muzicienii nu şi-o mai amintesc, dar fiecare din ei rămîne totdeauna inconştient acordat într-un anumit unison cu ea ; delirează de bucurie cînd cîntă inspirat de patria sa, o trădează uneori din sete de glorie, dar căutînd astfel gloria nu face decît să şi-o îndepărteze, şi numai dispreţuind-o o găseşte cînd intonează, oricare ar fi subiectul tratat, acest cîntec singular a cărui monotonie — căci oricare ar fi subiectul tratat, el rămîne identic cu sine însuşi — dovedeşte fixitatea elementelor componente ale sufletului său."[1] Gradul de adîncime a expresiei, naratorul îl va stabili după caracterul sonorităţilor : şlefuit şi echilibrat, cînd provin din straturile superficiale ale vieţii sufleteşti, aspru şi vehement cînd ţîşnesc din adîncimi abisale. Acestei din urmă modalităţi îi aparţinea septetul lui Vinteuil : „În zadar încerca Morel să cînte minunat de frumos, sunetele redate de vioara lui îmi părură straniu de străpungătoare, aproape ţipătoare. Această asprime plăcea şi, cum se întîmplă cu anumite voci, se simţea în ea un fel de calitate morală şi de superioritate intelectuală. Dar asta putea şoca. Cînd viziunea universului se modifică, se purifică, devine mai adecvată amintirii patriei lăuntrice, e firesc ca acest fenomen să se traducă printr-o alterare generală a sonorităţilor la muzician, ca a culorilor la pictor. O dovadă că publicul inteligent nu s-a înşelat, a fost faptul că ulterior lucrările din urmă ale lui Vinteuil au fost declarate cele mai profunde. Or, nici un program, nici un subiect nu aducea un element intelectual de judecată. Trebuie deci presupus că era vorba de o transpunere a profunzimii în ordinea sonoră."[2]

Accentul individual. Dacă marile valori se nasc dintr-o năzuinţă frenetică a compozitorului de a fi pe deplin el însuşi, învingînd orice tentaţie a conformismului, înseamnă că, pentru ascultător, satisfacţia supremă şi răsplata tuturor eforturilor va consta în descoperirea vibraţiei individuale a stilului pe care se străduieşte să-l asimileze. Ascultătorului neiniţiat şi necultivat, toate stilurile aşa-zisei muzici grele îi par asemănătoare pînă la identitate : nici vorbă nu poate fi în aceste

[1] *La Prisonnière*, II, pp. 68—69.
[2] *Ibidem*, p. 68.

condiţii de o bucurie a receptării muzicii. Începi să te bucuri de muzică atunci cînd devii apt să diferenţiezi stilistic, să distingi „acel accent unic la care se ridică şi revin, fără voia lor, aceşti mari cîntăreţi care sînt muzicienii originali, dovedind existenţa ireductibilă a sufletului. Oricît ar fi încercat Vinteuil să se arate în muzica sa solemn şi grandios, sau dimpotrivă mai viu şi mai vesel, să facă ceea ce i se părea că are un reflex frumos în spiritul publicului, muzicianul trecea peste toate acestea cu acele talazuri care îi fac cîntecul etern şi uşor de recunoscut. Unde învăţase şi auzise Vinteuil acest cîntec, diferit de al celorlalţi şi asemănător numai sieşi ? Fiecare artist pare astfel a fi cetăţeanul unei patrii necunoscute, uitată de el însuşi, deosebită de cea din care va porni, îndreptîndu-se spre pămînt, un alt mare artist." [1]

Devenind capabil să sesizeze, să înţeleagă şi să iubească ceea ce este specific unui compozitor, făcîndu-şi o obişnuinţă din a se acorda după diapazonul acestuia, melomanul cîştigă remarcabila virtute a sensibilităţii larg primitoare. Netiranizat de preferinţe exclusiviste, Proust ştie să se bucure în egală măsură de frumuseţile suave şi subtile ale muzicii lui Debussy (cu cîtă convingere apără el *Pelléas şi Mélissande*, considerată în saloane ca *musique affreuse!*), ca şi de violenţele explozive ale sonorităţilor wagneriene, dovedind că, oricît de antagonice, cele două modalităţi nu se exclud şi răspund unor necesităţi la fel de importante ale spiritului. Nelăsîndu-se impresionat de şovinismul antigerman al acelor timpuri şi refuzînd să se ralieze atacurilor antibayreuthiene ale contemporanului şi compatriotului său Debussy, cu toată admiraţia pe care i-o nutrea, Proust se ridică deasupra vrajbei dintre wagnerieni şi debussyşti. Ba, mai mult, observă primul legătura intimă dintre cele două stiluri, prezentate pînă la el ca ireconciliabil adverse : „Debussy nu era chiar atît de independent de Wagner [...] căci te poţi totuşi servi de armele cucerite pentru a duce la capăt eliberarea de acela pe care l-ai învins pentru moment" [2]. Prin pasiunea sa pentru Wagner, care nu era o manifestare de fanatism, ci o expresie a receptivităţii deschise tuturor formelor frumosului, Proust continua în Franţa prime-

[1] *Sodome et Gommorrhe*, I, p. 274.
[2] *Idem.*

lor decenii ale veacului nobila propagandă wagneriană începută de Baudelaire.

Fundal istoric. Înţelegerea muzicii nu este, aşadar, o revelaţie instantanee, ci o chestiune de durată, pe parcursul căreia înfruntăm şi învingem rezistenţe din afară şi dinlăuntru. Izbuteşti să te apropii de inima muzicii doar cînd ajungi să crezi în absoluta necesitate de a te angrena în această dificilă dialectică, pe care mulţi nerăbdători sau comozi refuză s-o ia în piept. Şi nu devin conştienţi de necesitatea parcurgerii acestui drum spinos de la aparenţă la esenţă, decît cei ce au căpătat o vastă viziune istorică a muzicii, a cărei evoluţie seculară ascultă de legi cărora li se va supune şi înţelegerea individuală. Perseverenţa proustiană îşi trage seva tocmai din capacitatea naratorului de a sesiza marile legi istorice şi de a-şi proiecta propriile sale relaţii cu fenomenul muzical pe acest fundal grandios. Cînd o muzică nouă îi apare anevoie de înţeles, el nu va dezarma şi nici nu va învinui pe compozitor, ci va spune: „Timpul de care un ins are nevoie — cum am avut şi eu în legătură cu această Sonată — pentru a pătrunde o operă mai profundă, nu e decît un *raccourci*, un fel de simbol al anilor, ba, uneori, al secolelor, care se perindă pînă ca publicul să poată iubi o capodoperă cu adevărat nouă. De aceea omul de geniu, ca să se cruţe de neînţelegerea mulţimii, îşi spune, poate, că, deoarece contemporanii lui nu au distanţa necesară justei aprecieri, operele scrise pentru posteritate n-ar trebui să fie citite decît de această posteritate, ca anumite picturi pe care nu le poţi aprecia privindu-le prea de aproape... Ceea ce face ca o operă de geniu să nu poată fi repede şi uşor înţeleasă e faptul că ea aparţine unei fiinţe ieşite din comun, căreia puţini oameni îi seamănă. Opera însăşi, fecundînd rarele spirite capabile să o înţeleagă, va face ca numărul acestora să crească şi să se multiplice. Quartetele lui Beethoven *(XII, XIII, XIV* şi *XV)* au avut nevoie de cincizeci de ani pentru a genera şi dezvolta un public ascultător, realizînd astfel, ca toate capodoperele, un progres, dacă nu al însăşi valorii artistului, cel puţin al societăţii spirituale, formată astăzi din oameni capabili să le iubească — lucru care la data apariţiei capodoperei nu era posibil. Ceea ce numim posteritate e, de fapt, posteritatea *operei*. E necesar ca opera (fără să punem la socoteală, pentru a simplifica, geniile care pot, în acelaşi

timp, să pregătească paralel pentru viitor un public mai bun, de care alte genii vor beneficia) să-şi creeze singură posteritatea. Dacă, deci, opera ar fi ţinută în rezervă şi n-ar fi cunoscută decît de către posteritate, aceasta n-ar mai fi posteritate pentru opera în cauză, ci o simplă adunare de contemporani, trăind cu cincizeci de ani mai tîrziu. De aceea artistul — aşa cum a făcut Vinteuil — dacă vrea ca opera lui să-şi urmeze drumul, trebuie s-o lanseze acolo unde există destulă adîncime, adică în plin şi îndepărtat viitor." [1]

Risipirea misterului. Dacă naratorul ajunge să înţeleagă ce îi spune muzica, asta se datoreşte energicei mobilizări a facultăţilor intelectuale (atenţie, memorie, spirit analitic etc.). Aprinzînd luminile acestora, el risipeşte misterul de care este de obicei înconjurată opera înainte ca aceasta să fi fost luată în stăpînire de către gîndirea ascultătorului. Iar odată limbajul operei desluşit, conştiinţa se simte îmbogăţită cu o nouă valenţă, cu o nouă certitudine care — aşa cum vom vedea — extind şi împrospătează viziunea omului, melomanului, dar mai ales scriitorului Proust. Absolut necesară, deci, această intervenţie a inteligenţei nu este însă privită cu simpatie de către narator, căci ea — cum deja am arătat — aruncă asupra muzicii „o lumină deformantă şi străină" [2]. Risipirea misterului înseamnă totodată risipirea vrăjii. Străduindu-se să asimileze opera, inteligenţa de fapt o devorează : după ce investigaţia ei analitică se epuizează, dispare şi farmecul operei care părea încă enigmatică din punctul de vedere al curiozităţii intelectuale. „Din momentul în care travaliul inteligenţei mele a ajuns să risipească misterul unei opere — spune Proust — se întîmplă foarte rar ca, prin compensaţie, să nu se fi ales, în decursul nefastei sale îndeletniciri, cu cutare sau cutare reflecţie profitabilă" — astfel că din acea clipă „pentru mine există în lume o compoziţie muzicală mai puţin, dar un adevăr în plus" [3]. Această risipire a vrăjii lasă în urma ei o dîră amară : „de aici, melancolia care însoţeşte cunoaşterea unor asemenea lucrări, ca şi tot ce se realizează în timp" [4]. Melancolie cu atît mai mare cu cît limbajul, această realitate ne-

[1] *A l'Ombre des jeunes filles en fleur,* I, pp. 130—131.
[2] *Idem,* p. 128.
[3] *La Prisonnière,* II, pp. 212—213.
[4] *A l'Ombre des jeunes filles en fleur,* I, p. 129.

mijlocită a gîndirii, se dovedeşte neputincios să redea adecvat „adevărul" intuit în sunete şi simţit irezistibil pe cale emoţională. Ştim cu certitudine că o muzică este profundă, dar ne vedem incapabili să explicăm de ce şi prin ce : „putem — zice Proust — să-i măsurăm profunzimea, dar fără a fi în stare s-o traducem în limbaj uman, aşa cum nu pot s-o facă spiritele dezincarnate cînd, evocate de un medium, acesta le întreabă despre secretele morţii" [1]. Cînd încearcă să întreprindă o descifrare a sensurilor muzicii lui Vinteuil, e nevoit să renunţe şi să se mărginească la notarea unor peripeţii sonore, a unor foarte vagi valori psihologice, a unor tresăriri ale propriei sale conştiinţe : ceea ce nu-l împiedică să afirme în continuare că „această muzică îmi părea mai adevărată decît toate cărţile cunoscute" [2]. De ce ? „Erau în ea viziuni din acelea pe care este imposibil să le exprimi şi aproape interzis să le constaţi". Asta-l va reţine pe Proust să se aventureze în definirea şi concretizarea sensului muzicii (existent pentru el ca un „numen" kantian), preferîndu-le totdeauna reflecţia poetică cu caracter extrem de general, care evocă sugestiv forma tiparelor făurite de compozitor, dar nu şi conţinutul turnat în ele. Este aici, indiscutabil, şi o doză de prudenţă, Proust ştiind că, prin cel mai mic pas spre precizarea sensului muzicii, el riscă să restrîngă (şi implicit să denatureze) semnificaţia, imposibil de epuizat prin cuvinte, a acesteia. Rob al inteligenţei lucide care, pentru a clarifica enigma, trebuie să risipească vraja, Proust opreşte totuşi această facultate să-şi ducă pînă la capăt opera de utilă, dar depoetizantă analiză.

Polivalenţă. Cîtuşi de puţin formalistă, această reticenţă în precizarea sensului muzicii. Pur şi simplu lui Proust îi repugnă suficienţa acelei mentalităţi dogmatice, care se hrăneşte cu iluzia că ştie „ce exprimă" o operă şi contestă valabilitatea altor interpretări. Farmecul muzicii provine probabil tocmai din aceea că ea îngăduie mai puţin decît oricare altă artă explicări sigure de sine şi exhaustive : imaginaţia ascultătorului are aici o parte hotărîtoare de contribuţie, şi cu toate acestea, oricît de febril şi de vast ar explora ea interiorul operei, terenurile virgine rămîn inepuizabile. Aşadar, dacă cineva aude într-o operă ceva

---

[1] *La Prisonnière,* II, p. 67.
[2] *Idem,* p. 215.

ce noi n-am auzit, să nu ne grăbim a respinge interpretarea care ne surprinde, „muzica fiind prea puţin exclusivă pentru a refuza categoric ceea ce ni se sugerează să găsim în ea“ [1]. Polivalenţa ei fără margini dă posibilitate fiecărui temperament, fiecărei vîrste, fiecărei profesii să distingă în ea ceea ce îi răspunde nevoii lăuntrice. Muzica nu vorbeşte la fel tuturor — şi e minunat. „Infinitul ei luminos, misterioasele ei tenebre sînt pentru bătrîn vastul spectacol al vieţii şi al morţii, pentru copil promisiunile imediate ale mării şi ale pămîntului, e infinitul misterios, sînt luminoasele tenebre ale dragostei. Gînditorul vede desfăşurîndu-se întreaga lui viaţă psihică ; căderile melodiei în declin sînt propriile sale declinuri şi căderi, iar inima lui se încordează şi se avîntă toată cînd melodia îşi reia zborul. Murmurul puternic al armoniilor face să tresalte adîncurile obscure şi bogate ale amintirilor lui. Omul de acţiune gîfîie în încleştarea acordurilor, în galopul cîte unui *vivace ;* triumfă majestuos în *adagio*. Femeia necredincioasă îşi simte greşeala iertată, mîntuită, această greşeală avîndu-şi de asemenea originea în insatisfacţia unui suflet care, nesăturat de bucuriile curente, ajunsese a se rătăci ; acum însă, această muzică, plenară ca vocea clopotelor, împlineşte cele mai vaste aspiraţii. Muzicianul care, totuşi, pretinde că nu gustă prin muzică decît o plăcere tehnică, simte, de fapt, aceleaşi emoţii semnificative, dar învăluite în sentimentul frumuseţii muzicale, care le ascunde propriilor lui ochi. În sfîrşit, eu însumi, auzind în muzică cea mai vastă şi mai universală frumuseţe a vieţii şi a morţii, a mării şi a cerului, simt de asemenea ceea ce e mai particular şi unic în farmecul tău, o, mult iubito.“ [2]

Dar nici măcar unui singur om, aceeaşi muzică nu-i spune mereu acelaşi lucru. Iată-l pe Swann în faţa acelei „mici fraze“ care de atîtea ori „fusese martorul bucuriilor lor. E adevărat că, de asemenea, îi avertizase deseori asupra fragilităţii acestora. Şi dacă, pe atunci, el ghicea în surîsul, în intonaţia ei limpede şi lucidă, suferinţa, astăzi descoperea mai degrabă graţia unei resemnări aproape voioase. Despre acele amărăciuni de care ea îi vorbea altădată şi pe care le vedea, fără a fi fost el însuşi atins de ele, purtate de ea surîzînd în

---

[1] *A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 132.
[2] *Famille écoutant la musique*, în *Les Plaisirs et les jours*.

fluxul ei sinuos şi rapid, despre acele amărăciuni care astăzi deveniseră şi ale lui... ea părea să-i spună cum îi spunea cîndva despre fericirea lui: «Ce sînt toate astea? Mai nimic!»“ [1]

Cunoaştere de sine. Întrutotul legitimă, această îndreptare a privirilor cugetului spre adîncimile sufleteşti, sub înrîurirea muzicii. Pătrunzînd în tine, efluviile ei binefăcătoare fac ca în acele adîncimi să se producă evenimente care nu pot să nu-ţi magnetizeze atenţia. Lui Swann, fraza sonatei lui Vinteuil „îi deschisese mai larg sufletul, aşa cum anumite mirosuri de trandafiri, circulînd în aerul umed de seară, au proprietatea de a ne dilata nările“ [2]. Întors acasă, se simţea „ca un om în a cărui viaţă o trecătoare, zărită de el doar o clipă, introdusese imaginea unei frumuseţi noi, care dădea propriei sale sensibilităţi o valoare mai mare“ [3]. Cît de puţin te cunoşteai înainte ca luminile muzicii să risipească negurile acelui abis în care niciodată nu te încumetai să cobori! Constaţi cu uimire şi bucurie că marii muzicieni, „trezind în noi corespondentul temei pe care au găsit-o, ne fac serviciul de a ne arăta ce bogăţie, ce varietate ascunde fără ştirea noastră această mare noapte, nepătrunsă şi descurajantă, a sufletului nostru, pe care sîntem înclinaţi să o luăm drept vid şi neant“ [4]. A te dărui cunoaşterii muzicii înseamnă, aşadar, a ajunge să te cunoşti mai bine pe tine însuţi.

Proust posedă însă minunata şi rara capacitate de a putea auzi simultan şi glasurile muzicii şi pe cele de răspuns ale sufletului său. Introspecţia pe care i-o prilejuiesc sonata sau septetul lui Vinteuil nu numai că nu-l îndepărtează de muzică (aşa cum se întîmplă în cazul atîtor scriitori, mai puţin muzicali ca structură, care, dînd frîu liber unei imaginaţii capricioase, se îndepărtează de adevărul muzicii), dar este calea cea mai sigură de acces spre miezul acesteia. Îndemnîndu-l să se cunoască mai bine, muzica deschide implicit naratorului drum spre propria ei inimă — ceea ce constituie dealtfel şi un răspuns la întrebarea: „Ce exprimă muzica?“: Muzica — ar fi putut spune Proust — ne exprimă pe noi, ascultătorii

---

[1] *Du côté de chez Swann*, II, p. 169.
[2] *Idem*, I, p. 273.
[3] *Idem*, p. 274.
[4] *Du côté de chez Swann*, II, p. 171.

ei, dintotdeauna şi de pretutindeni, cu ceea ce este infinit, schimbător, fundamental şi individual în trăirile noastre. Iată de ce, la explicarea fenomenului muzical, Proust va ajunge de obicei prin sondaje în profunzimile conştiinţei : „Convins că lucrările pe care le auzeam (preludiul la *Lohengrin*, uvertura la *Tannhäuser*) exprimau adevărurile cele mai înalte, m-am străduit să mă înalţ cît puteam pentru a ajunge la ele, am coborît în mine pentru a le înţelege şi le-am oferit tot ce se ascundea acolo mai bun şi mai profund“ [1].

E o eroare să crezi că cei debordînd de entuziasm la un concert au înţeles cu adevărat muzica ovaţionată. „Ei cred că fac o mare ispravă urlînd de-şi sparg glasul «bravo, bravo», după executarea unei opere pe care o iubesc. Dar aceste manifestaţii nu-i forţează să clarifice natura iubirii lor, n-o cunosc.“ [2] În loc să se cufunde în sine, deschizînd în acelaşi timp muzicii toţi porii sensibilităţii sale, melomanul zgomotos se ataşează doar de partea exterioară a muzicii, cea care nu-l obligă la efortul de a descinde în adîncurile eului. O asemenea ascultare nu lasă însă urme. Numai percepută în condiţiile unei puternice interiorizări poate muzica produce în noi catharsisul care ne primeneşte fiinţa spirituală. Declanşîndu-l, ea se integrează existenţei noastre, devine o parte inalienabilă a ei, aşa cum devenise muzica lui Vinteuil pentru narator : „Aidoma unei teme din *Tristan*, bunăoară, care ne reprezintă de asemenea o anumită achiziţie sentimentală, fraza lui Vinteuil se identificase cu condiţia noastră muritoare, căpătase ceva emoţionant de uman. Destinul său se legase de viitorul, de realitatea sufletului nostru, devenind una din podoabele cele mai deosebite, mai rafinate. S-ar putea ca neantul să fie cel adevărat, iar tot visul nostru să se dovedească ireal, dar atunci simţim că şi aceste fraze muzicale, aceste noţiuni care există prin raport cu el, vor trebui să devină neant. Vom pieri, dar avem ca ostatic aceste divine captive care ne vor urma soarta. Şi împreună cu ele moartea pare mai puţin amară, mai puţin neglorioasă, poate chiar mai puţin probabilă“ [3].

---

[1] *A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, II, pp. 122—123.
[2] *Le Temps retrouvé*, II, p. 39.
[3] *Du côté de chez Swann*, II, pp. 171—172.

Imperiul de dincolo de muzică. Abia după ce am străbătut acest greu urcuş al stăruinţelor nedescurajate, al învingerii rezistenţelor, al îndoielilor şi întrebărilor, al dezlegării tainelor, al cunoaşterii de sine, muzica începe să-şi arate piscul inundat în strălucirea eternei lumini a spiritului. Sentimentul cel mai copleşitor pe care-l încercăm atunci este desigur sentimentul infinitului, generat de constatarea că ceea ce poate evoca muzicianul prin cele şapte sunete ale gamei este cu neputinţă de cuprins şi circumscris. „Cîmpul deschis muzicianului, spune Proust, nu este un meschin clavir de şapte note, ci un clavecin incomensurabil, aproape în întregime necunoscut, unde numai pe ici-colo, separate de dense tenebre neexplorate, unele din milioanele de clape de tandreţe, pasiune, curaj, seninătate care îl compun, fiecare tot aşa de diferite de celelalte ca un univers de alt univers, au fost descoperite de cîţiva mari artişti.“ [1] Ducîndu-te pe aripile ei, muzica te transportă spre înălţimi cosmice. Un voiaj terestru, oricît de spectaculos ar fi el, nu se poate compara cu această sublimă călătorie care îţi permite „să vezi universul cu ochii altuia, să vezi cele o sută de universuri pe care fiecare din ei le vede... şi asta o putem face graţie unui Elstir, unui Vinteuil ; cu cei de o seamă cu ei zburăm, într-adevăr, din stea în stea“ [2]. Pentru Swann ideile muzicale vor avea de aceea nimbul unei proveniențe şi semnificaţii transcendentale : „lua motivele muzicale drept veritabile idei ale unei alte lumi, ale unei alte ordini, idei voalate de tenebre, dar nu mai puţin perfect distincte una de alta, inegale între ele ca valoare şi semnificaţie“ [3]. Naratorul e împins să meargă şi mai departe în explorarea acestei naturi transcendentale a muzicii, în clipele cînd ascultă septetul lui Vinteuil. Pauzele dintre mişcări îl fac să se simtă „ca un înger care, alungat din încîntările Paradisului, cade în cea mai insignifiantă realitate... Odată muzica întreruptă, fiinţele din jur îmi păreau prea fade.“ [4] Muzica îi apare naratorului ca simbol al supremei purităţi şi esenţialităţi, ca lume miraculoasă în care omul — alterat şi sfîşiat — îşi regăseşte nobleţea, armonia, integritatea : „Mă întrebam dacă

---

[1] *Du côté de chez Swann*, p. 171.
[2] *La Prisonnière*, II, p. 69.
[3] *Du côté de chez Swann*, p. 170, II.
[4] *La Prisonnière*, II, p. 70.

nu cumva muzica este exemplul unic a ceea ce ar fi putut fi comunicarea dintre suflete, dacă n-ar fi existat invenţia limbajului, formarea cuvintelor, analiza ideilor"[1]. Iată unde se află sursa convingerii lui Proust că lumina aruncată de inteligenţă asupra lucrurilor este „deformantă şi străină", că elucidarea săvîrşită de ea este „o îndeletnicire nefastă".

Timpul regăsit. Cînd, prin ascultarea septetului lui Vinteuil, i se revelează sensul transcendental al muzicii, naratorul încearcă o bucurie pe care niciodată în viaţă n-o trăise : „Era o bucurie inefabilă ce părea să vină din Paradis. Ştiam că n-am să uit niciodată această nuanţă nouă a bucuriei, acest apel spre o bucurie supraterestră. S-ar fi putut însă ea vreodată realiza pentru mine ? Această chestiune îmi părea cu atît mai importantă cu cît această frază era tot ce ar fi putut mai bine caracteriza — marcînd pentru mine ruperea de tot restul vieţii, de lumea vizibilă — acele impresii pe care, la intervale îndepărtate, le regăseam în viaţa mea ca puncte de reper pentru construirea unei vieţi adevărate."[2] Ar vrea să imobilizeze, să eternizeze această divină clipă. O va face apelînd la resursele scriitoriceşti din el, care-i vor crea putinţa să trăiască pînă la sfîrşitul vieţii în lumea ideilor neîntinate şi ficţiunii care plăsmuieşte o realitate mai reală decît cea cotidiană, în acest Paradis spiritual a cărui existenţă îi fusese revelată de septetul lui Vinteuil. Va purcede la înfăptuirea unei opere literare grandioase, comparabile cu o catedrală sau o simfonie, care va supravieţui dispariţiei lui fizice. Imaginea monumentului viitor, rezistent la timp şi furtuni, îl însufleţeşte. Victor Hugo — îşi aminteşte Proust — spusese : „Trebuie ca iarba să crească şi copiii să moară". „Eu spun că legea crudă a artei cere ca fiinţele să moară şi noi înşine să murim epuizînd toate suferinţele, pentru ca să crească nu iarba uitării, ci cea a vieţii eterne, iarba deasă a operelor fecunde, pe care generaţiile vor veni să servească în veselie, fără a se sinchisi de cei ce dorm sub ea, «dejunînd pe iarbă»."[3]

Va putea însă găsi energia necesară în firavul său trup, ameninţat în fiece clipă de fatalitate ? Şi gîndul se îndreaptă

[1] *La Prisonnière*, II, p. 70.
[2] *Idem*, p. 73.
[3] *Le Temps retrouvé*, II, p. 218.

— ca o mînă întinsă după ajutor — „într-un elan de compătimire şi tandreţe, spre acest Vinteuil, spre acest frate necunoscut şi sublim care, la rîndul lui, avusese desigur atîta de suferit. Ce a putut să fie viaţa lui ? Din străfundul căror dureri îşi extrăsese această forţă de zeu, această nesfîrşită putere de a crea ?"[1] De dincolo de Styx, Vinteuil şi, din imediata apropiere, muzica lăsată de el îi înviorează trupul obosit şi spiritul temător. Se va apuca aşadar de lucru, iar obiectul operei sale va fi propria sa existenţă de pînă atunci, căreia, prin reconstituirea literară, îi va da o nouă viaţă, de astă dată nepieritoare. Anii ce păreau intraţi într-o definitivă şi impenetrabilă negură vor renaşte şi vor străluci din nou. Descoperind virtuţile reconfortante ale muzicii, Proust se vede înzestrat cu puterile care-i vor permite să pornească în căutarea timpului pierdut şi să-l regăsească.

[1] *Du côté de chez Swann*, II, p. 169.

THOMAS MANN

Evocînd momentul aprinselor dispute wagneriene de la jumătatea veacului trecut, Thomas Mann relevă ambiţia lui Baudelaire de a face din cuvînt un instrument analog cu limbajul wagnerian, „ceea ce — spune el — avu consecinţe considerabile pentru lirismul francez".

Căldura şi admiraţia cu care Thomas Mann face să retrăiască pasiunea wagneriană a lui Baudelaire nu este întîmplătoare. Romancierul german descoperea în poetul francez un precursor ; simţea şi el fremătîndu-i în piept aceeaşi pasiune, pe care, însă, ca profund cunoscător al muzicii (cum nu era Baudelaire), o va explora pînă în cele mai intime ascunzişuri ale sale. Dacă putem vorbi despre un sens wagnerian în lirismul lui Baudelaire, la Thomas Mann înrîurirea wagneriană apare ca una dintre cele cîteva mari coordonate ale creaţiei.

Atracţia spre muzica lui Wagner poate fi găsită încă în operele de tinereţe ale lui Thomas Mann : micul domn Friedemann, eroul nuvelei cu acelaşi nume, rămas de mic infirm, îşi jură să stăvilească orice pornire erotică, ştiind că ea nu-i poate aduce decît suferinţe. Reuşeşte o bună bucată de vreme să se ţină departe de focul mistuitor al iubirii neîmpărtăşite, pînă cînd acesta la un moment dat îl cuprinde în fatala ei vîlvătaie. Momentul decisiv fusese seara în care Johannes Friedemann stătuse în aceeaşi lojă alături de Gerda Rinnlingen la spectacolul cu *Lohengrin*. Muzica lui Wagner declanşase elanurile ce fuseseră atîta vreme înăbuşite. Doar schiţat în nuvela amintită, acest motiv este curînd reluat şi adîncit de către Thomas Mann în nuvela *Tristan*. Într-un sanatoriu este adusă într-o bună zi o tînără pacientă, Gabriele Klöterjahn, soţia unui comerciant plin de sine şi vulgar. Lăsată singură în sanatoriu, se împrieteneşte cu un tînăr scriitor, Detlev Spinell, în care puritatea şi nobleţea sufletului ei găsesc un ecou vibrant. Comuniunea pe care ei o realizează este o clipă de sublimă elevaţie într-o existenţă banală şi mediocră. Ea

se întrerupe brusc prin ofensiva fulgerătoare a tuberculozei de care Gabriele suferea şi pe care reîntoarcerea grosolanului domn Klöterjahn o îndreaptă spre un sfîrşit fatal. Dragostea celor doi pensionari ai sanatoriului nu se declară niciodată şi totuşi ea ni se transmite cu putere. Este miracolul realizat de muzica wagneriană, pe al cărei fond cele două suflete se întîlnesc şi se contopesc. Seara cînd Gabriele îi cîntă lui Spinell la pian fragmentele din *Tristan şi Isolda* reprezintă culminaţia sentimentului care, neexteriorizîndu-se, ne apare cu atît mai incandescent. „Ea cînta preludiul cu o mişcare lentă, exagerată şi chinuitoare, cu pauze prelungite neliniştitor între diferitele motive. În motivul dorului o voce singuratică şi rătăcitoare în noapte lăsă să i se audă întrebarea plină de teamă. Apoi urmă o tăcere şi o aşteptare. Şi, iată, deodată se auzi răspunsul. Acelaşi sunet sfios şi singuratic, de data aceasta însă mai limpede, mai gingaş. O nouă tăcere. Apoi, cu acelaşi sforzato potolit şi minunat, care e ca un fel de reîmbărbătare şi de reînflăcărare divină a patimii, se auzi însăilîndu-se motivul dragostei, ridicîndu-se tot mai sus, înălţîndu-se în extaz, într-o dulce înlănţuire, căzînd şi iar topindu-se, în timp ce violoncelele, cu sunetul lor grav, plin de grea şi dureroasă voluptate, îşi spun cuvîntul, continuînd melodia." Şi descrierea lui Mann continuă pe pagini întregi, în care perspicacitatea muzicală, transfigurarea poetică şi profunzimea psihologică se topesc într-un tot dominat de o singură idee : aceea a iubirii care îi unea pe Spinell şi Gabriele, aşa cum odinioară îi unise pe Tristan şi Isolda. Muzica lui Wagner era martoră, părtaşă, declanşatoare a acestui sentiment. Analizînd muzica lui Wagner, scriitorul ne dezvăluie imensa şi nemărturisita dragoste a personajelor nuvelei sale.

Pe măsură ce Mann cîştigă în maturitate, acest motiv al muzicii wagneriene, ca eliberatoare a sentimentelor încătuşate, se îmbogăţeşte cu noi semnificaţii. Şi în *Sîngele Wälsungilor,* muzica lui Wagner — respectiv spectacolul cu *Walkiria* — este cadrul în care sentimentul se defineşte, capătă formă. Ca şi în *Tristan,* nu este un cadru neutral, ci unul care reflectă şi totodată invadează sensibilitatea eroilor. Iubirea din *Sîngele Wälsungilor* este însă de un fel deosebit, este iubirea incestuoasă dintre doi fraţi gemeni. Thomas Mann nu alesese arbitrar spectacolul cu *Walkiria,* căci nuvela sa relua tocmai tema acestei opere : dragostea dintre Siegmund şi Sieglinde, fiii lui Wotan,

care se reîntîlnesc după o îndelungată şi dureroasă separare. Personajele nuvelei lui Thomas Mann vor purta aceleaşi nume, scriitorul urmărind minuţios analogia cu opera wagneriană. El conferă acţiunii şi personajelor sale un sens foarte apropiat celui pe care îl avea mitologica plăsmuire a Tetralogiei. Mitul la care recursese Wagner era, după cum se ştie, întruchiparea simbolică a inevitabilei pieiri a burgheziei şi puterii inumane a capitalului. Lumea Zeilor condusă de Wotan, din care se trăgeau Siegmund şi Sieglinde, se apropie de amurgul ei. Din legătura incestuoasă a celor doi fii ai lui Wotan se va naşte Siegfried, omul puternic şi pur, prin al cărui eroism tirania aurului va fi nimicită, în locul ei instaurîndu-se umanitatea adevărată. Iubirea incestuoasă a celor două personaje din nuvela lui Thomas Mann, desfăşurată sub semnul unui mare rafinament artistic şi totodată al neputinţei de a crea, e simbolică. Se prăbuşeşte o lume, lumea în care firescul relaţiilor umane a fost încălcat, lumea intelectualului izolat, a culturii devitalizate, a sterilităţii spirituale.

Evoluţia gîndirii lui Mann aduce, aşadar, cu sine aprofundarea social-filosofică a motivului wagnerian. Vom găsi o culminaţie a acestui proces în celebrul roman *Doctor Faustus*. În pactul său cu diavolul, Adrian Leverkühn se obligă să renunţe la dragoste în schimbul unei neobişnuite forţe de creaţie. Nu mi se pare hazardat a desluşi aici ecoul primei verigi din tetralogia wagneriană — *Aurul Rinului* : nu va putea intra în posesia miraculosului tezaur din străfundurile fluviului decît cel care acceptă să renunţe pentru totdeauna la dragoste. Nu este exclus ca renunţarea lui Alberich să-i fi sugerat lui Thomas Mann crunta decizie pe care o ia Adrian Leverkühn. Ţinta renunţării este, desigur, alta la Thomas Mann, Leverkühn urmărind puterea spirituală, în timp ce Alberich nu era mînat decît de o josnică poftă de îmbogăţire. Consecinţa renunţării este însă aceeaşi în ambele cazuri : dezumanizarea. Dacă Alberich simbolizează burghezia în ce are ea mai vulgar şi brutal, Leverkühn ne face să ne gîndim la vîrfurile cele mai spiritualizate ale acestei clase în plină dezagregare.

Supremul omagiu adus de Thomas Mann muzicii wagneriene este însă cartea sa *Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner*.

Comentarea muzicii de către un scriitor nu este un lucru rar. Sînt însă foarte rare comentariile scriitoriceşti substanţiale, acelea care dezvăluie esenţa fenomenului muzical şi nu se bazează numai pe reveria al cărei zbor te plimbă prin încîntătoare, dar foarte subiective imperii poetice. Necunoscînd muzica în mod profesionist, scriitorii înlocuiesc de cele mai multe ori incapacitatea orientării sigure în labirintica gîndire muzicală prin asociaţii şi metafore mai mult sau mai puţin adecvate conţinutului obiectiv al muzicii. Există multă ingeniozitate, dar şi mult arbitrar în reflecţiile lui Heine sau Stendhal, Balzac sau Tolstoi şi din toate se degajă un evident diletantism, căci diletantismul, oricît de măiestrit s-ar deghiza, îşi trădează întotdeauna prezenţa. Ceea ce nu înseamnă că un comentariu diletant, dar inspirat, nu poate fi mai interesant şi mai stimulator decît consideraţiile savante, dar plate, ale muzicologului de profesie. Cînd scriitorul este însă dublat de un perspicace cunoscător al muzicii — ceea ce se întîmplă în rarisime cazuri — el se ridică în înţelegerea şi interpretarea operelor muzicale pe culmi inaccesibile specialiştilor cu mentalitate de breaslă. Aşa stau lucrurile cu monumentala analiză făcută de Romain Rolland creaţiei lui Beethoven, şi cu deosebire ultimelor lui cvartete. Pe aceeaşi culme stă eseul lui Thomas Mann despre Richard Wagner, mult mai modest ca dimensiuni, dar cel puţin tot atît de greu în semnificaţii.

Radiografia la care Thomas Mann supune personalitatea lui Wagner se face prin prisma razelor emanate de marile personalităţi ale veacului trecut. Masivitatea concepţiei, tehnica leit-motivului homeric, dar mai ales „naturalismul înălţat la puterea simbolului şi devenind mit", permit o apropiere între Wagner şi Zola, între Tetralogie şi *Rougon-Macquart*. Respingerea artei ca divertisment şi înţelegerea ei ca mijloc de a purifica o societate coruptă, îl înrudeşte pe Wagner cu Tolstoi. Ca şi opera lui Ibsen, muzica lui Wagner degaja în primele ei perioade o forţă revoluţionară, pentru ca, pe măsura înaintării în vîrstă a autorilor, „să piardă în culoare şi să se îndrepte spre mit şi ceremonial" ; *Parsifal* şi *Cînd morţii se vor deştepta,* aceste cîntece de lebădă ale celor doi „magi ai Nordului", sînt amîndouă „celebrări ale unui solemn rămas-bun, ultime cuvinte înaintea tăcerii eterne, cu ceva ceresc în măreţia sclerotică a oboselii lor". Investigaţiile wagneriene în adîncimile tenebroase ale subconştientului sînt asemănate de

Mann cu cercetările psihologice ale lui Freud, iar „stările sufletești stranii și infernale“, care se întîlnesc în *Parsifal,* îl duc cu gîndul la lumea eroilor lui Dostoievski. Analiza se ramifică în continuare prin deslușirea filonului schopenhauerian, a influențelor nietzscheene, a reminiscențelor din poetica lui Novalis. Radiografia obținută grație unor asemenea paralelisme este de o covîrșitoare complexitate. Imaginea ce rezultă este aceea a unui Wagner care sintetizează toate problemele timpului său, multiplele și antagonicele tendințe ale veacului al XIX-lea. În concepția lui Mann, Wagner apare ca imaginea unificatoare a spiritualității unei întregi epoci, pe care poate nimeni n-a întruchipat-o atît de cuprinzător.

Situîndu-se pe o poziție superioară muzicologilor care se îndeletniceau cu disecția acordurilor și melodiilor wagneriene, Thomas Mann a înțeles că năzuința supremă și cea mai intimă a compozitorului era de a depăși muzica, de a spune ceva și a crea o atmosferă de ordinul unor sublime viziuni poetico-filosofice. A înțelege adecvat muzica wagneriană înseamnă a-ți da seama că ea nu este muzică în sensul obișnuit, adică pur muzical al cuvîntului, că ea transcende tot timpul domeniul limitat al sonorului. „Un celebru șef de orchestră care tocmai dirijase *Tristan* — își amintește scriitorul — îmi spunea pe drumul de înapoiere: „Aceasta nu mai este muzică“. O spunea în sensul pe care îl dădea acestor cuvinte emoția noastră comună, dar consimțămîntul admirativ pe care îl subînțelegem astăzi, fusese precedat la început de un refuz iritat. O muzică cum este aceea a *Călătoriei lui Siegfried pe Rin* sau tînguirea la moartea eroului (piese care produc urechii și spiritului nostru o inefabilă plăcere), toate acestea reprezentau ceva nemaiauzit, în înțelesul scandalos al cuvîntului. Această ghirlandă de motive simbolice care se repetă, asemănătoare unor pietricele rostogolite de torentul unei muzici elementare, nu putea fi luată drept muzică în sensul lui Mozart și Beethoven. Însemna să ceri prea mult de la preludiul la *Aurul Rinului,* atribuind numele de muzică acordului de mi bemol care îl constituie. Nu mai era într-adevăr muzică, era o idee acustică, ideea începutului tuturor lucrurilor.“ Năzuința lui Wagner spre o artă sintetică, a cărei apariție să facă inutilă existența autonomă a feluritelor arte, i se pare însă lui Thomas Mann „o barbarie infantilă“. Pe cît îi adoră muzica, pe atît este Mann de indiferent, ba chiar ironic, în legătură

cu teoriile lui Wagner. Reuşita artistică a operei sale dovedeşte nu temeinicia teoriilor compozitorului, ci măiestria sa, intensitatea forţei sale de expresie.

Carte a unei pasionate iubiri, *Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner* este departe de a fi o carte apologetică. Thomas Mann nu îl idealizează pe Wagner, ci îi scoate la iveală contradicţiile, dînd astfel poate cea mai profundă explicaţie atracţiei fascinante exercitată de această muzică. Ea place nu prin ceea ce unii ar numi „laturi pozitive", ci prin forţa cu care ea evocă viaţa în bogăţia multicoloră a manifestărilor ei adeseori contradictorii.

Tipică pentru această viziune dialectică a lui Thomas Mann e următoarea caracterizare : „Wagner are un fel sănătos de a fi bolnav şi un fel morbid de a fi eroic". Identifică în opera lui Wagner o seamă de tendinţe decadente constînd din predilecţia autorului pentru patologic, pentru extazul mistic, pentru erotismul exacerbat. „Eroinele lui Wagner — spune el — au toate mai mult sau mai puţin ceva care seamănă cu o formă nobilă a isteriei, ceva de ordinul somnambulismului, ceva extatic şi vizionar, care conferă eroismului lor romantic o tentă de modernitate." În Kundry (din *Parsifal)*, „acest trandafir al Infernului", Mann vede „o adevărată piesă de patologie mistică". Pentru ca printre toate aceste „flori ale răului" să treacă vijelios, dar impregnîndu-se de miresmele lor, un curent de eroic optimism, personificat în figura lui Siegfried. Extinzîndu-şi analiza şi asupra lui Wagner-omul, Thomas Mann stabileşte sursa acestei contradicţii dintre morbiditate şi vitalitate într-o particularitate bio-psihologică a compozitorului : chinuit pînă la ipohondrie de obsesia epuizării nervoase şi de gîndul morţii, Wagner s-a dovedit în acelaşi timp capabil de o titanică forţă de muncă. Dădea în fiecare clipă impresia că este gata să se prăbuşească sub apăsarea istovirii fizice şi gîndurilor sumbre, pentru ca dintr-o dată energii neobişnuite să ţîşnească, alimentînd acţiuni şi înfăptuiri gigantice.

O altă contradicţie minuţios analizată de către Mann este aceea dintre extremul rafinament şi irezistibilul caracter popular al muzicii lui Wagner. Compozitorul ştie să fie sublim şi naiv în acelaşi timp. Aidoma personajului său Kundry, sfîşiată între o viaţă păcătoasă şi una ascetică, spune Thomas Mann,

operele lui Wagner „duc o dublă existență, ele fiind simultan spectacole pentru matineuri populare şi obiecte ale iubirii sufletelor pline de experienţă, de suferinţă şi de excesiv rafinament". Şi această contradicţie îşi are originea în structura omului din Wagner ; acest pasionat al luxului, care nu putea compune decît amenajîndu-şi un cadru somptuos, ura convenţionalismul, făţărnicia şi inumanitatea societăţii burgheze, visînd, bineînţeles la modul utopic, o orînduire a dreptăţii şi fraternităţii.

Tendinţele maladive şi esoterice pe care le descoperă Thomas Mann în opera lui Wagner sînt înţelese de acesta ca semn al unui fenomen mai general : simptomele crizei spirituale, care avea să pună curînd stăpînire pe intelectualul şi, în mod deosebit, pe artistul din societatea burgheză. În slăbiciunile psihologiei wagneriene recunoaştem premisele acelui teribil zbucium, care va aduce conştiinţa lui Adrian Leverkühn pe piscul deznădejdii. Cînd citeşti analizele făcute de Thomas Mann operelor muzicale ale lui Adrian Leverkühn, în care demonicul şi puritatea, senzualitatea şi elevaţia, forţa şi slăbiciunea, pasiunea şi cerebralitatea îşi dau tot timpul mîna, nu poţi să nu-ţi aminteşti paginile consacrate fascinantelor contradicţii din muzica wagneriană. *Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner* sînt, desigur, pregătirea şi anticamera *Doctorului Faustus*. Pentru a putea descrie acel sfîşietor „Cîntec de durere al doctorului Faustus", Thomas Mann a trebuit să facă experienţa cunoaşterii, trăirii şi explicării lui *Tristan* şi *Parsifal*.

Nu poţi înţelege pe deplin semnificaţia comentariului lui Thomas Mann dacă nu ai parcurs acel necruţător pamflet antiwagnerian care este cartea lui Friedrich Nietzsche : *Cazul Wagner*. Nietzsche începuse prin a fi un fervent adorator al operei wagneriene, în cinstea căreia cartea sa de tinereţe, *Naşterea tragediei din spiritul muzicii,* oficia un adevărat cult. Dealtfel, numai dintr-o iubire frenetică se putea naşte o ură atît de pătimaşă, şi Thomas Mann era pe deplin îndreptăţit să spună că „nemuritoarea critică făcută de Nietzsche lui Wagner mi-a părut întotdeauna un panegiric, cu simplă schimbare de semn, o nouă formă de glorificare. Era o ură plină de dragoste".

Mai ales împotriva lui *Tristan şi Isolda* se răzvrăteşte puritanismul fanatic al lui Nietzsche. Îngrozit de amploarea pe care o căpătase erotismul în această operă, în care vedea o transpunere neruşinată a ideii de libido, Nietzsche se întreabă : „Cine va cuteza să pronunţe cuvîntul potrivit, necesar pentru a caracteriza arzătoarele porniri ale muzicii din *Tristan ?*" În ceea ce-l priveşte, Nietzsche declară că nu se apropie de partitura acestei opere decît după ce şi-a pus mănuşile.

Prudenţa profilactică preconizată de Nietzsche i se pare lui Mann de-a dreptul hilară, dacă nu chiar tartuffiană. Pe marginea întrebării pline de îngrijorare, pe care Nietzsche şi-o pune în legătură cu *Tristan* — „cine va cuteza să pronunţe cuvîntul potrivit... ?" —, Thomas Mann se întreabă la rîndul său : „Ce este aici de cutezat ? Senzualitate, senzualitate enormă, spiritualizată, dusă pînă la misticism, zugrăvită cu un extrem naturalism, senzualitate pe care nici o realizare n-o va potoli — iată cuvîntul potrivit, şi te întrebi de unde vine dintr-o dată la Nietzsche, «spiritul cel mai liber», această burzuluială împotriva sexualităţii la care face aluzie în denunţul său psihologic. Nu abandonează el, astfel, rolul său de apărător al vieţii contra moralei ? Nu-şi scoate aici urechile arhimoralistul, fiul de pastor ? Şi marea are efecte narcotice şi în acelaşi timp stimulatoare ca acelea pe care le produce Wagner, şi totuşi nimeni nu se dedă vreunor speculaţii psihologice în legătură cu ea. Ceea ce-i place marii naturi, trebuie să-şi aibă locul său şi în marea artă ; cînd Baudelaire, integral şi pozitiv ferit de moralism, evocă, cu un naiv entuziasm de artist, extazul alcătuit din desfătare şi cunoaştere în care l-a cufundat *Preludiul* la *Lohengrin,* cînd exaltă beţia opiului şi extraordinara voluptate a marilor altitudini, el dovedeşte desigur infinit mai mult curaj în faţa vieţii şi libertate spirituală decît Nietzsche cu «prudenţa» sa bănuitoare."

Thomas Mann îl înţelege şi-l zugrăveşte pe Richard Wagner într-un spirit care a depăşit entuziasmul sentimental al lui Baudelaire, dar mai ales a ştiut să se ţină departe de moralizatorul criticism nietzscheian. Jerba exclamaţiilor admirative generos risipite de poetul francez se condensează la Mann într-o analiză lucidă, care, dezvăluind aspecte contradictorii, nu anihilează sau atenuează entuziasmul, ci doar îi dă mai

multă substanță, îl curăță de impuritățile apologetice. Spiritul critic pe care-l arborează Nietzsche este adus de Mann pe adevăratul, normalul său făgaș, acela al obiectivității ce nu se lasă nici o clipă întunecată de dogme și fanatisme, al receptivității binevoitoare față de tot ce s-a născut dintr-un dureros și sincer efort spiritual. Înțelegîndu-l pe Wagner așa cum este, neidealizîndu-l și neponegrindu-l, Thomas Mann izbutește să fie în critica sa mult mai profund decît mîniosul Nietzsche, iar dragostea sa și-o dovedește cel puțin tot atît de mare ca aceea a entuziastului Baudelaire.

Obiectivitatea lui Thomas Mann nu avea însă în ea nimic olimpic. Cu toată aparența sa de cercetare imparțială, eseul despre Richard Wagner era pentru scriitor o armă de care se servea în afirmarea umanismului său militant. Lucrarea a fost concepută în primele luni ale anului 1933, la scurtă vreme după instaurarea regimului hitlerist și în ajunul plecării definitive a scriitorului din patrie. Eseul despre Wagner era o ripostă dată încercării guvernanților de a face din muzica wagneriană scutul agresivului naționalism propovăduit și practicat de naziști. Era o tendință mai veche, identificabilă încă în vremurile lui Bismarck, și care se amplificase pe măsură ce forțele imperialiste ale Germaniei cîștigau în aroganță. „Opera wagneriană fusese instalată în rolul său național oficial și a rămas pînă acum legată de acest Reich negru-alb-roșu, deși, în profunzimile ființei sale, ba chiar și în felul său de a fi germană, ea nu are mai nimic comun cu forțele autoritare și militariste." Viziunii îngust-naționaliste asupra lui Wagner, Thomas Mann îi opune imaginea unui Wagner care a năzuit spre semnificații universale, a iubit oamenii și a visat să-i vadă înfrățiți sub semnul sacru al artei, a prevestit și a cîntat eroismul revoluționar al celor ce vor nimici puterea exploatatorilor. Moștenitori legali ai spiritului wagnerian au dreptul să se considere nu cei care încearcă să readucă omenirea la sclavie, ci cei ce luptă pentru totala ei eliberare. Căci, spune scriitorul, pe Wagner „nici o tentativă de întoarcere înapoi nu poate să și-l revendice, dar orice voință încordată spre viitor poate fi sigură că Wagner este cu ea".

CĂLINESCU

„Tipul omului de litere muzician e atît de rar în țările latine..."

ROMAIN ROLLAND *(Goethe și Beethoven)*

M-am așezat de cîteva ori, în ultimii ani, să redactez un articol despre insensibilitatea pe care majoritatea covîrșitoare a scriitorilor o arată față de fenomenul muzical, unii dintre ei nesfiindu-se să-și afișeze ignoranța în materie (cine știe, poate să se și mîndrească cu ea !). Confirmîndu-mi unele supoziții, reflecția lui Romain Rolland îmi dădea un imbold în plus să scriu — și nu cu duhul blîndeții — pe această temă. Dacă n-am făcut-o, dacă ori de cîte ori mă pregăteam să scot floreta renunțam să duc pînă la capăt gestul, este pentru că în literatura română a existat un G. Călinescu.

Imensa, profunda pasiune a neuitatului maestru pentru muzică a spălat onoarea atîtor confrați întru litere, care au uitat sau poate n-au aflat niciodată de nobila tradiție a scriitorului disponibil chemărilor acestei celei mai spiritualizate dintre arte : n-a fost muzica pentru un Shakespeare, un Goethe, un Rolland, un Tolstoi, un Cehov, un Proust, un Mann — inspiratoare, personaj, mijloc de investigație psihologică ? Luînd loc, dealtfel cu deplina conștiință a geniului său, în această strălucită galerie, Călinescu a deschis muzicii toți porii sensibilității și gîndirii sale. Poți să nu fii de acord cu toate preferințele maestrului (îl agrea, bunăoară, pe Raff !), mai ales cu cele antimoderne („o inimă bătînd à la Schönberg" i se părea o anomalie), dar neobișnuita capacitate de a înțelege muzica dinlăuntrul ei și a-i caracteriza cu magistrală pregnanță sensul — împinge în umbră și lipsește de orice importanță eventualele divergențe. Tot așa cum furia antiwagneriană a lui Tolstoi nu-i poate diminua cititorului obiec-

tiv admiraţia pentru perspicacitatea vizionară cu care autorul *Sonatei Kreutzer* pătrundea în tainele acestei arte şi deslușea misterioasele ei ecouri în sufletele oamenilor.

O seamă de scriitori europeni au făcut, pe marginea muzicii, comentarii mai numeroase decît cele care alcătuiesc cantitativ modesta moştenire de eseistică muzicală rămasă în urma lui G. Călinescu. La extrem de puţini, însă, definirea muzicii a depăşit divagaţia metaforică ce broda în jurul fenomenului muzical : în loc să ţîşnească din identificarea intimă cu muzica, aceste comentarii rezultau din plăsmuiri mai mult sau mai puţin arbitrare ale unei fantezii ce aveau cu muzica doar vagi puncte tangenţiale. Am recitit de curînd evocările muzicale ale lui Heine şi Balzac, şi mi-am reconfirmat dezamăgitoarea impresie că, în spatele splendorilor metaforice, este foarte puţină substanţă muzicală, şi unul şi celălalt dovedindu-se a asculta mai atent şoaptele propriei lor muze, decît pe cele ale muzicii. Senzaţie pe care comentariile călinesciene, emanaţie şi prelungire a muzicii însăşi, nu ţi-o lasă niciodată. Cînd ni se spune că : „Chopin declamă ca un poet frenetic, care vrea să rănească sufletele pentru Polonia, şoptind sau strigînd", că „arpegiind pe instrumentul său, descoperind toate ingenuităţile cromatice şi surprizele melodice şi armonice, Chopin se codifică pe sine evitînd cu consecvenţă orice spasm dezordonat, rămînînd în sensul larg al cuvîntului foarte muzical şi obiectiv", comentatorul dezvăluie, prin aceste radiografii estetice, inima însăşi a muzicii chopiniene ; caracterizarea sa nu e cu nimic mai prejos, în ceea ce priveşte bogăţia de semnificaţii a formulării lapidare, decît vestita definiţie a lui Schumann : „tunuri ascunse în flori". Pentru a fi ajuns la o atît de chintesenţială înţelegere a muzicii lui Chopin, trebuie să o fi trecut de nenumărate ori prin tine, să fi ştiut a-i sesiza organizarea lăuntrică, a o auzi ca un muzician. Aşa recepta Călinescu muzica. De la literatură lua numai ceea ce putea arunca o lumină asupra sensului muzical ; asculta opera compozitorului cu valenţele muzicale ale sensibilităţii sale ; îşi constrîngea scînteietoarea imaginaţie poetică să se supună imperativelor muzicii. De cea mai inspirată calitate literară, comentariile călinesciene nu sînt niciodată literaturizante. Cauza acestei uluitoare puteri de a simţi specificul muzical în puri-

tatea şi concreteţea lui — neobişnuită chiar şi la profesionişti — trebuie căutată în faptul că scriitorul nu se mulţumea să asculte muzică ori să facă din ea un decor al muncii cotidiene : a compune, a cînta din vioară era pentru el una din cele mai dragi îndeletniciri. Muzica vibra în el tot timpul.

Ascultarea şi practicarea muzicii n-au fost însă pentru Călinescu o „violon d'Ingres". Vedea în această îndeletnicire o pîrghie morală a existenţei : „Intelectualul are în vremea războiului momentele sale de criză acută, de mizantropie. Războiul zdruncină nervii, îndepărtează încrederea în valorile eterne. Noi îi recomandăm acestui intelectual muzica, şi nu atît ascultarea muzicii, cît executarea ei. Cine execută muzică, îşi impune singur o disciplină." (*Sfaturi pentru vremuri de război*, septembrie 1939.) Prin sfaturile pe care le dădea intelectualului pîndit de criza morală, întrevezi experienţa lui Călinescu însuşi în descoperirea puterilor reconfortante ale muzicii. Cine simte „invaziunea marii tristeţi", să fie demn şi „să nu jeluiască cu Grieg", să cînte mai degrabă preludiul în do minor de Vivaldi, cu acea „jale abstractă, impasibilă, bună de opus acestor vremuri": *La Follia* de Corelli ne înalţă deasupra descurajantelor meschinării cotidiene : „este aici mişcare, agitaţia care întăreşte spiritul, dar fără senzualitatea muzicii moderne". „Veselia delicată" a lui Mozart, „solemnităţile calmante" ale lui Bach fac şi ele parte din valorile muzicale recomandate de scriitor ca terapeutică morală. Evidenta predilecţie a lui Călinescu pentru preclasicism şi clasicism este doar în aparenţă o evadare din epocă, deoarece în fond ea concordă cu puternica orientare a sensibilităţii muzicale moderne spre acele epoci, temporar umbrite de triumfurile zgomotoase ale romantismului şi renăscute în deceniile din urmă la o nouă şi mai strălucitoare viaţă. Nu spunea Webern că, de fapt, primul compozitor serial a fost J. S. Bach ? Acelaşi sens modern îl are acordul gîndirii călinesciene cu lipsa de entuziasm a vremurilor noastre (mă refer, bineînţeles, la spiritele înaintate şi lucide) pentru exaltările romantice : „În genere e mai bine să fugiţi de orice sentimente, de orice fatalitate... Sentimentalismul dezacordează sufletul."

Se apropia de muzică probabil şi din nevoia de a depăşi unilateralitatea, atît de caracteristică şi atît de funestă pentru

unele conştiinţe contemporane. Spirit universalist, amintind de marii umanişti ai Renaşterii şi Iluminismului, G. Călinescu a tins spre o cuprindere integrală a Artei, arătîndu-se capabil a sesiza cu egală subtilitate atît trăsăturile specifice, cît şi legăturile interioare ale diferitelor ei manifestări. Sensul muzicii el îl defineşte uneori făcînd apel la alte arte: „Chopin n-are sufletul femenin, erotica lui virilă este vădit înrudită cu aceea a lui Petrarca". În acest veac de înverşunate specializări, universul spiritual al lui Călinescu ne impune prin neobişnuita integritate şi bogăţie. Nu cred să greşesc afirmînd că pasiunea pentru muzică, această artă a maximei spiritualizări, a alimentat în mod deosebit superbul elan al gîndirii lui Călinescu: altitudinea filosofică a reflecţiilor sale, permanenta năzuinţă spre universalitate şi esenţe. Nu este întîmplătoare insistenţa cu care el relevă capacitatea muzicii de a ne face să simţim că „viaţa e un act solemn, ceva depăşind existenţa empirică şi singulară a fiecăruia dintre noi", că (*à propos* de Oistrah) „instrumentul spune despre eternul uman, nu strigă nimic anecdotic". De la această înălţime a înţeles şi a apreciat Călinescu fenomenul artistic în general. Gradul înalt de spiritualizare la care i-a ridicat gîndirea marea sa pasiune pentru muzică, îmi aminteşte acea poezie intelectuală care adie din proza lui Proust sau Thomas Mann, aceşti frenetici amanţi ai Euterpei.

Teoretician, pe multiple planuri, al „inefabilului", Călinescu a văzut şi în muzică o expresie a unor trăiri ce nu pot fi altfel rostite decît prin melodii, armonii, ritmuri. Cu toate acestea, cei ce susţin imposibilitatea explicării verbale a muzicii nu găsesc în el un aliat. În faţa enigmaticului fenomen sonor, Călinescu nu dezarma, cum făcea Thomas Mann cînd se apropia de *quartetul op. 132* în la minor de Beethoven: „Este agasant, pentru ca să nu spun îmbucurător, că muzica — cel puţin această muzică — conţine lucruri pentru care, oricît ai vrea, nu poţi găsi în tot vocabularul un epitet caracteristic sau chiar o combinaţie de epitete. În toate aceste zile, mi-am bătut capul pentru a mi le imagina. Este cu neputinţă să găseşti un echivalent pentru spiritul, ţinuta, atitudinea acestei teme. Căci sînt în ea multe atitudini. Tragică, îndrăzneaţă? Încăpăţînată, emfatică, proiectîndu-şi elanul spre înăl-

ţimile sublimului ? Nu e asta ! «Splendidă» — n-ar fi desigur decît o capitulare... Ajungi în cele din urmă la eticheta obiectivă, indicaţia *allegro appassionato,* care mi se pare cea mai acceptabilă.“ *(Doctor Faustus)*. Şi nici asemenea maestrului său Ibrăileanu, care zicea : „Limba e mult mai săracă decît sufletul : sînt mai multe nuanţele stărilor sufleteşti — care sînt şi aşa greu de clarificat — decît cuvintele unei limbi, care sînt şi aşa greu de găsit, şi care nu pot da nuanţa stării sufleteşti decît cu aproximaţie“. După cum nu se refugia ca Proust în lumea reveriilor rătăcitoare, prin care scriitorul înlocuia caracterizarea fermă a tulburătoarei sonate de Vinteuil.

Oricît ar fi crezut în inefabilul muzicii, Călinescu rămînea mai presus de toate convins că muzica „este o artă echivalentă în adîncime cu filosofia, din planul discursiv“ (*Despre muzică*), şi, în consecinţă, scruta concentrat operele pentru a le constrînge să-şi dezvăluie tainele, să reveleze sensuri majore. Muzica îi „vorbea“ scriitorului despre problemele existenţei, pentru a căror formulare el găsea întotdeauna expresia cea mai exactă, mai sugestivă. Nici unui muzicolog *Simfonia I* de Enescu nu i s-a confesat cu atîta dăruire ca lui Călinescu, probabil pentru că nici unul nu a ştiut să o întrebe cu atîta înţelegere şi, desigur, geniu : „Pentru ascultătorul neavizat, Enescu inventează pînă la subiectivism. Şi cu toate acestea, lipsită de tematică obiectivă, simfonia se simte specifică. Compozitorul, uimit ca şi poporul, de spectacolul naturii, «zice» în plin abandon, chemat mereu de sentimente noi, împiedicat a se fixa melodic într-unul, solicitat din toate părţile (şi, bineînţeles, însoţit de un simfonist de o îndemînare extraordinară, dulce în clamori, vibrant în şoptiri). Aci ecourile sînt pastorale, şi parcă frunzele căzute şi tîrîte lent printr-o pădure încep a fi atrase într-o furtună masivă. Funerarul n-ajunge să cuprindă sufletul sănătos al creatorului. O glorie de instrumente metalice vesteşte dezlănţuirea unui optimism grandios. Avem de-a face cu o impetuoasă *Eroică*. Dar nu este eroica marţială, lupta dramatică şi romantică împotriva răului. De la graţie pînă la strigăt, totul este bucurie şi încredere. Acesta este Enescu, acesta este sufletul nostru.“

După cum vedem, Călinescu, teoretician al inefabilului, nu a lăsat braţele neputincioase în faţa misterului muzical, ci a

purces la elucidarea lui, consecvent convingerii că „emoţia produsă de muzică răscoleşte în orice om predispoziţia de a pune problemele şi de a răspunde la ele, de a lua atitudine în faţa vieţii".

Eseistica muzicală călinesciană, deşi sumară ca volum, dovedeşte peremptoriu deplina aplicabilitate a unei filosofii, a unei estetici, a unui stil de gîndire la fenomenul muzical. Din studierea moştenirii intelectuale a lui G. Călinescu, muzicologii au de tras pentru profesia lor învăţăminte nu mai puţin importante decît criticii literari. Ba aş spune că ele sînt cu deosebire necesare în breasla primilor, unde banalitatea şi profesionalismul mărginit se lăfăie nestingherite.

MICĂ FILOSOFIE A MUZICII

REZUMAT

„Mică filosofie a muzicii" exprimă — sub forma unui lanţ de şaizeci de meditaţii — crezul autorului în legătură cu natura şi misiunea muzicii, situaţia ei în lumea modernă, arta de a o interpreta, a o asculta şi a o înţelege.

Primele meditaţii (I—XV) creează cadrul general, atmosfera în care se va desfăşura efortul autorului de a construi şi expune această „mică filosofie a muzicii". Sînt un elogiu al muzicii ca artă a esenţelor spirituale, a luminii triumfătoare. Prin ea — dar numai dacă ştie s-o asculte — omul găseşte o posibilitate de acces spre un plan superior de existenţă, unde întregul lui destin să-şi dezvăluie un alt sens. Are însă această virtute numai veritabila muzică, adică acea îmbinare de sunete prin care se manifestă Eul uman în ce are el mai nobil şi mai pur; „antimuzica" — fenomen mai mult sonor decît muzical, purtînd pecetea haosului sufletesc şi spiritual al civilizaţiei moderne — poate fi în cel mai bun caz un document uman, o oglindă care permite omului de azi să se confrunte cu haosul din propria lui fiinţă şi îi intensifică dorul de a ieşi din marasm. „Înţeleptul nu condamnă ieftin „antimuzica", ci o priveşte ca pe o excelentă şcoală a călirii sufleteşti. Am putea spune că abia muzica modernă reeditează pe deplin catharsisul vechii tragedii eline: groaznicul care, prin şocul purificator (şoc, fireşte, amortizat de convenţionalismul artei), te vindecă de groază."

Un lung şir de meditaţii sînt apoi dedicate compozitorului şi creaţiei sale (XVI—XL). Punctul central al evoluţiei europene a muzicii este fenomenul Bach. În el s-au atins suprema plenitudine şi cel mai deplin echilibru — acela în care umanul, intens şi vibrant, nu este înghiţit de transcendental, dar nici nu se afirmă într-un mod ostentativ şi iconoclast. După care urmează o stricare progresivă a acestui echilibru, ceea ce echivalează cu o treptată diminuare a acelei substanţe transcendentale care ţinea muzica la înălţimile unde este

chemată să planeze prin însăşi natura ei. „De ce coboară muzica din înălţimile eterate la care o menţinuseră vechii maeştri, pînă la Bach? Deoarece o atrag umanul, pasionalul, teluricul aşa cum îl chemau pe Hyperion ce contempla „nemuritor şi rece" din înălţimile stelare, sau pe Lohengrin care-şi duce la fel de netulburat viaţa sub lumina Graalului. Precum aceştia, ea acceptă ca aripile să-i fie îngreunate şi să intre în zona de atracţie a Pămîntului. Întreaga istorie a muzicii de la Bach şi pînă azi nu este altceva decît continua ei adaptare la condiţiile Pămîntului şi pămîntenilor pe care-i îndrăgeşte din toată fiinţa, cu un sentiment nou pentru ea şi profund tulburător, precum Lohengrin pe Elsa. Da, desigur, prin această din ce în ce mai vertiginoasă coborîre, ea s-a văzut tot mai fastuos înveşmîntată, dar splendorile sonore cu care se îmbogăţea, slujeau mai ales exprimării unei dureri ce creştea ameninţător. Căci aşa-zisa evoluţie a limbajului muzical spre forme tot mai complexe şi mai noi este inseparabilă de crescînda sfîşiere lăuntrică resimţită de sufletul muzicii şi cerîndu-şi expresia cea mai fidelă, mai patetică, mai sfredelitoare". Sînt fără temei pretenţiile autorilor de sonorităţi produse cu ajutorul a tot felul de aparate, de a compune o muzică „la nivelul" epocii, adică al marilor performanţe cosmice ale ştiinţei: „Adevărul e acesta: nu *acum* devine cosmică muzica, datorită unor maşini ce i-au fost puse la dispoziţie de tehnica modernă; ea a fost cosmică înainte ca ştiinţa să poată măcar spera că într-o zi omul va ajunge să călătorească prin spaţii. De fapt ea a fost prima explorare a infinitului lumilor; tot ce săvîrşeşte azi savantul modern calculînd traiectorii, construind aparate, lansînd sateliţi, Bach a făcut-o în spirit cu două secole şi jumătate în urmă. Cum aşa? — va exclama entuziastul limbajului „modern", „revoluţionar" şi acordat la „ultimele cuceriri" ale ştiinţei. Cu această tonalitate pe care încă Wagner, acum o sută de ani simţea că a depăşit-o? Exact aşa: cu acel „do major", care nu este un simplu procedeu de gramatică muzicală, cum lasă să se înţeleagă dascălii plictisiţi, ci oglindirea muzical-microcosmică a legilor ce guvernează mişcările şi relaţiile macrocosmosului, acele mişcări şi relaţii pe care le aveau în vedere cei ce vorbeau în străvechimi despre „muzica sferelor". Grava decădere spirituală a muzicii este inseparabilă de marile falii şi prăbuşiri produse în etica compozitorului, ale cărui strădanii nu se mai desfăşoară sub semnul fervorii şi modestiei: „Supralicitarea senzaţionalului: iată legea după care se dezvoltă aşa zisa muzică de avangardă, după al doilea război mondial. De ce? Pentru că sloganul „épater le bourgeois" se dovedeşte cel mai eficace în dobîndirea faimei care să satisfacă setea de glorie şi voinţa de putere.

Cîtă megalomanie în modul de a face propaganda! Cînd reușește să impună unei orchestre (bieții orchestranți! cîți le cunosc suferințele tăcute?!...) partitura pe care încă nu s-a uscat cerneala, compozitorul nu se mai mulțumește să anunțe, cu modestie, prima ei audiție, ci vorbește din ce în ce mai frecvent despre „prima audiție *mondială*". Dar cîte asemenea prime audiții mai sînt urmate și de o a doua audiție? Gloria compozitorului de avangardă se construiește pe un șir de dispariții în neant. Cine mai vorbește azi despre *Polyphonie X* a lui Boulez pe care Antoine Goléa o compara, sub aspectul importanței, cu simfonia *Eroica!*".

Cîteva meditații (XLI—XLVI) au ca subiect creația și manifestările interpretului, pe care-l vedem din ce în ce mai puțin capabil să slujească dezinteresat Muzica, să stea modest în umbra marilor mesaje pe care are cinstea să le aducă la cunoștință omenirii, ca intermediar. Cu toate aspectele ei negative, muzica înregistrată e de natură să determine o înnobilare a interpretului în felul său de a gîndi și de a-și concepe menirea. „Înregistrarea este o excelentă școală pentru muzicantul interpret, firește, dacă acesta îi înțelege lecția. Ea îl învață să cînte nepreocupat de succesul exterior și imediat, să-și conceapă publicul ca un partener ideal și invizibil, dacă vreți chiar sub semnul eternității, să-și scoată din propriile-i adîncuri lăuntrice imboldul însuflețitor pe care i l-ar fi dat contactul nemijlocit cu o sală plină. Acestea sînt însă, pentru interpret, tot atîtea prilejuri de a-și spiritualiza arta, ceea ce e sinonim cu înălțarea ei calitativă. Pretind unii: „cutare interpretare sună pe disc atît de frumos deoarece a intervenit măiestria tehnică a inginerului de sunet". Desigur că acesta din urmă poate să curețe, să șlefuiască, să amplifice, dar genial să fie el și nu va putea face din tine cutărică un Bruno Walter. O înregistrare sună adesea mai convingător decît o interpretare „pe viu" deoarece în studio acționează alte forțe stimulatoare decît în sala de concert, acele forțe care infuzează interpretării un curent de mai înaltă spiritualizare. Cînd nu se adresează unei anumite săli de la care așteaptă o anumită reacție, muzicianul e incomparabil mai aproape (și nu acesta trebuie să-i fie oare țelul?) de starea de spirit a celui care a compus opera. Căci acesta din urmă — dacă e un veritabil compozitor — stă de vorbă, în singurătatea lui inspirată, cu umanitatea întreagă, cu un public ideal pe care-l simte apropiat inimii sale în ciuda faptului că nu-l vede (așa ne explicăm de ce compozitorii n-au obiectat niciodată împotriva înregistrărilor: acestea le apăreau mai fidele mesa-

jului lor decît manifestările concertistice unde strălucirea exterioară a interpretului face adesea să se uite meritele compozitorului...)".

Urmează apoi (XLVII—LVI) o caracterizare a ceea ce trebuie să fie adevărata ascultare a muzicii, adică acea ascultare capabilă să ne pună în contact cu realitatea spirituală din care a izvorît muzica, şi să ne transfigureze, să ne purifice, să ne verticalizeze fiinţa interioară. Este important nu să asculţi multă muzică, ci s-o asculţi *calitativ*. Non multa sed multum. „Consumul cantitativ de muzică — fie ea cît de bună — este o mare pacoste pentru sufletul bietului meloman (o pacoste de care bineînţeles că nu şi-ar da pe deplin seama decît după ce împrejurările l-ar ajuta să se elibereze de ea). Înainte de toate, pentru că îl lipseşte de posibilitatea de a asculta Tăcerea — atît cea din lăuntrul lui, cît şi cea din afară — care-şi are şi ea sonorităţile, undele, mesajele ei, nu mai puţin înaripate decît cele care brăzdează văzduhul. A desluşi ce începe să se audă în sufletul în care a încetat complet vacarmul sau a contempla lăuntric liniştea unei nopţi înstelate pe vîrf de munte — iată o sursă de bucurii în alt fel revelatoare dar nu mai puţin înalte decît cele pe care le nasc în noi simfonia lui Beethoven sau concertul lui Ceaikovski. Necontenita sau excesiva noastră solicitare de către muzica exterioară ne toceşte însă sensibilitatea pentru muzica interioară a existenţei, ne face treptat incapabili să ne concentrăm asupra tăcerii, al cărei invizibil fir ne conduce spre adevăratele adîncuri ale fiinţei noastre. Or, nu este trădată în felul acesta însăşi raţiunea de a fi a muzicii? Aceasta există — cum de atîtea ori se spune — tocmai pentru a dezvălui gîndirii şi simţirii noastre dimensiunea abisalului, iar noi, refuzînd să facem experienţa tăcerii, nu mai ajungem să coborîm în zona spre care marea muzică ne cheamă (în ciuda consumului ei industrial...). Se săvîrşeşte aici o greşeală de metodă, o greşeală de a cărei gravitate oricine îşi poate da seama: ca să facă sufletul nostru apt de zboruri vultureşti (zboruri care, în ordinea spirituală, sînt echivalente cufundărilor abisale), muzica trebuie lăsată să lucreze în el, iar această lucrare a ei nu poate avea loc decît atunci cînd îi dăm putinţa să-şi urmeze liniştită cursul prin menţinerea conştientă şi prelungirea trăirii intime pe care ne-a prilejuit-o audiţia ei. Ce facem însă noi? În loc s-o lăsăm a lucra lent dar adînc şi sigur în complicatele ramificaţii ale sufletului, îi oprim înaintarea şi îi zădărnicim efectul prin noile cantităţi pe care o foame nesănătoasă ne aţîţă să le tot înghiţim". Este de o însemnătate hotărîtoare să învăţăm a menţine şi prelungi starea interioară la care ne-au ridicat capodoperele muzicii. Altminteri nu vom putea

integra niciodată ființei noastre valorile spirituale ale acestor capodopere. Este, din păcate, ceea ce se întîmplă cu mai toți iubitorii de muzică. Or, „nu izbutești să menții în tine forțele spirituale pe care le-ai simțit emanînd de la Bach sau Bruckner, pentru că nu le-ai dat putința să lucreze în tine. Ce faci, de obicei, după ce sonoritățile fizic percepute se sting ? În cel mai bun caz comentezi admirativ, de cele mai multe ori te grăbești însă a te întoarce la îndeletnicirile curente. Dar și într-un caz, și în celălalt, muzica este împiedicată să-și continue acțiunea ei în tine, acțiune de adîncime, acțiune de iradiere în lăuntru și impregnare a fibrelor sufletești. O asemenea acțiune poate avea loc numai într-o atmosferă de tăcere interioară, o tăcere care s-o prelungească pe cea din timpul ascultării, o tăcere în care să auzim răsunînd grandios în noi ecourile muzicii percepute adineaori în afara noastră. A desluși în tăcerea sufletului, prin auzul interior, aceste ecouri, înseamnă să surprinzi muzica «la lucru» în profunzimile ființei tale pe care încetul cu încetul o va transforma după chipul și asemănarea ei. A nu permite acestor ecouri să se producă, înseamnă să te lipsești de efectul transfigurant al muzicii și să o folosești doar ca drog, refugiu, voluptate. Nu e deloc vorba aici de a întoarce spatele vieții, ci pur și simplu de a ne educa întru prelungirea tăcerii interioare cu care am întîmpinat undele muzicii. Cît să dureze această prelungire ? Ideal e desigur ca durata ei să fie egală cu a muzicii ascultate dar, pînă să ajungem la acest ideal, chiar și cîteva minute sînt suficiente pentru ca în noi să înceapă marea prefacere. După care vom reveni la viața de fiecare zi mai puternici și mai puri". În lumina acestui fel de a vedea lucrurile, sînt examinate unele probleme de pedagogie muzicală : trebuie înnoit radical modul de predare a muzicii în școli, pentru ca această sublimă artă să ajungă a fi iubită și înțeleasă de către copii și adolescenți. Și nu numai în școli, dar și în conservatoare. „Studentul părăsește Conservatorul pentru a trezi dragostea de muzică în cei mai mici fără a avea habar de ceea ce trebuie întreprins pentru a aprinde entuziasm în inimi, pentru a face muzica *iubită*. Toți ceilalți absolvenți ai Conservatorului pleacă în viață cu o «măiestrie» : de a compune, de a cînta din voce sau dintr-un instrument, de a dirija. Numai viitorul profesor de muzică n-are nici o măiestrie : el știe din toate cîte ceva dar nu știe nimic temeinic. Ce să ne mai mire mediocritatea predării muzicii în școli, cînd din secțiile pedagogice ale Conservatoarelor ies absolvenți care nu află că a aprinde

entuziasmul pentru muzică în sufletul tînăr presupune o *înaltă artă*: arta de a evoca, de a pune în relief marile valori, de a fi prin întreaga-i atitudine un simbol viu al muzicii."

Ultimele meditații evocă virtuțile profetice ale marii muzici, fac unele considerații despre ceea ce s-a numit — cu o anumită infatuare — „muzică a viitorului" și elogiază puterea muzicii marilor maeștri clasici de a păstra aprinsă în om flacăra idealului. În sfîrșit, se arată că pentru a duce pînă la capăt experiența spirituală pe care o reprezintă adevărata înțelegere a muzicii, melomanul trebuie să aibe curajul de a se despărți de această artă, adică de a trece pragul în fața căruia ea îl aduce și dincolo de care poate înainta numai singur, în cea mai desăvîrșită tăcere interioară.

PETITE PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE

RÉSUMÉ

„Petite philosophie de la musique" exprime — sous la forme d'une suite de soixante méditations — le crédo de l'auteur au sujet de la nature et de la mission de la musique, sa situation dans le monde moderne, l'art de l'interpréter, l'écouter et la comprendre.

Les premières méditations (I—XV) créent le cadre général, l'atmosphère dans laquelle l'auteur déploire son effort de construire et d'exposer cette „petite philosophie de la musique". Elles sont un éloge de la musique en tant qu'art des essences spirituelles, de la lumière triomphante. Ce n'est que par elle — mais seulement s'il sait l'écouter — que l'homme trouve une possibilité d'accès vers un domaine supérieur de l'existence, où son destin tout entier révèle d'un autre sens. Mais cette vertu n'appartient qu'à la musique véritable, qui est cette réunion de sons par lesquels se manifeste le Moi dans tout ce qu'il a de plus noble et de plus pur ; „l'antimusique" — phénomène plutôt sonore que musical, portant la marque du chaos de l'âme et de l'esprit, au cœur de notre civilisation moderne — peut être, dans le meilleur des cas, un document humain, un miroir qui permet à l'homme d'aujourd'hui de se confronter avec le chaos de son propre être et intensifie son désir de sortir du marasme. „Le sage ne condamne pas médiocrement la musique, mais il la regarde comme une excellente école d'affermissement spirituel. On pourrait dire que c'est à peine la musique moderne qui reprend pleinement la catharsis de l'ancienne tragédie grecque : l'horrible qui, par son choc purifiant (choc atténué certainement par le conventionalisme de l'art), guérit de la terreur".

Une longue suite de méditations sont dédiées au compositeur et à sa création (XVI—XL). Le point central de l'évolution européene de la musique est le phénomène Bach. C'est lui qui a atteint la suprême plénitude et le plus parfait équilibre — à l'intérieur duquel l'humain, intense et vibrant, n'est pas englouti par le transcedental.

mais ne s'affirme non plus de manière ostensible et iconoclaste. Après quoi l'équilibre se brise progressivement, ce qui équivaut à une diminution graduelle de cette substance transcendentale qui maintenait la musique à hauteur où elle est appelée à planer par sa nature-même. „Pourquoi la musique descend-elle de cette hauteur éthérée où l'avaient maintenue les vieux maîtres, jusqu'à Bach ? Parce qu'elle est attirée par l'humain, le passionel, le télurique tout comme Hypérion qui contemplait „immortel et froid" les immensités astrales, ou comme Lohengrin qui menait sa vie tout aussi sereinement sous la lumière du Graal. Tout comme eux, elle accepte qu'on lui attache un lest aux ailes pour qu'elle entre dans la zone d'attraction de la Terre. L'histoire de la musique de Bach jusqu'à nos jours n'est autre chose que son adaptation continue aux conditions de la Terre et des êtres terrestres qu'elle aime de tout son coeur, avec un sentiment nouveau et tout à fait bouleversant pour elle, comme Lohengrin aime Elsa. Oui, certainement, au cours de cette descente de plus en plus vertigineuse, elle s'est vue toujours plus fastueusement revêtue, mais les splendeurs sonores dont elle s'enrichissait servaient surtout à exprimer un chagrin qui grandissait d'une façon menaçante. Car l'ainsi-dite évolution du language musical vers des formes nouvelles et toujours plus complexes ne pourrait être séparée du déchirement intérieur croissant que ressent l'âme de la musique et qui réclame son expression la plus fidèle, la plus pathétique, la plus torturante. On ne saurait trouver aucun fondement dans les prétentions des auteurs de sonorités produites à l'aide de toute sorte d'appareils, de composer une musique „au niveau" de l'époque, c'est à dire au niveau des grandes performances cosmiques de la science. La vérité repose là : ce n'est pas *maintenant* que la musique devient cosmique, grâce à des engins que la technique moderne lui a fournis ; elle l'a été avant que la science ne puisse même espérer qu'un jour l'homme parviendra à voyager dans l'espace. En fait, elle a été la première exploration de l'infini des mondes ; tout ce qu'entreprend le savant moderne en calculant des trajectoires, en construisant des appareils, en lançant des spoutniks, Bach l'a fait dans son esprit il y a deux siècles et demi. Comment cela a-t-il été possible ? s'exclamera l'enthousiaste du language „moderne", „révolutionnaire" et accordé aux „dernières conquêtes" de la science. Serait-ce à l'aide de cette tonalité que Wagner encore, il y a une centaine d'années, sentait avoir dépassée ? Exactement : avec ce „do" majeur, qui n'est point un simple procédé de grammaire musicale, comme veulent nous le faire comprendre ces maître ennuyés, mais la réflexion musicale-microcosmique des lois qui

gouvernent les mouvements et les relations du macrocosme, ces mêmes mouvements et ces mêmes relations qu'avaient en vue dans les temps jadis ceux qui parlaient de la „musique des sphères". La grave décadence spirituelle de la musique est inséparable des grandes failles et chutes produites dans l'éthique du compositeur, dont les efforts ne se dérouleront plus sous le signe de la ferveur et de la modestie. „Renchérir le sensationnel" : voici la loi qui gouverne le développement de l'ainsi-dite musique d'avant-garde après la seconde guerre mondiale. Et pourquoi ? Parce que le slogane „épater le bourgeois" prouve être le plus efficace pour acquérir la célébrité qui puisse satisfaire la soif de la gloire et la vanité du pouvoir. Quelle mégalomanie dans cette façon de se faire la propagande ! Lorsqu'il a réussi à imposer à un orchestre (pauvres orchestrants ! combien d'entre nous connaissent leurs souffrances muettes ?!...) la partition dont l'encre n'a pas encore séché, le compositeur ne se contente plus d'annoncer, avec modestie, sa première audition, mais parle de plus en plus souvent de „première audition *mondiale*". Mais combien d'entre elles sont suivies d'une deuxième audition ? La gloire du compositeur d'avant-garde se construit sur une suite de disparitions dans le néant. Qui parle encore aujourd'hui de „Poliphonie X" de Boulez, qu'Antoine Goléa comparait, sous l'aspect de l'importance, à la symphonie *L'Héroïque !*

Quelques méditations (XLI—XLVI) ont pour sujet la création et les manifestations de l'interprète, que nous voyons de moins en moins capable de servir d'une manière désintéressée la Musique, de rester modestement dans l'ombre des grands messages qu'il a l'honneur d'apporter, en intermédiaire, à la connaissance de l'humanité. Malgré ses aspects négatifs, la musique enregistrée détermine un annoblissement de l'interprète dans sa manière de penser et de concevoir sa mission. „L'enregistrement est, sans doute, une excellente école pour le musicien interprète, à condition qu'il en ait assimilé la leçon. Il lui apprend à jouer sans être préoccupé du succès extérieur et immédiat, à envisager son public en partenaire idéal et invisible, si vous voulez, sous le signe de l'éternité même, à tirer de ses propres profondeurs intimes de l'âme, l'essor vivifiant que lui aurait provoqué le contact direct avec une salle tout pleine. Mais ce ne sont, pour l'interprète, que tout autant d'occasions de spiritualiser son art, ce qui est synonime à son élévation qualitative. Certains disent : „telle interprétation est si belle parce que c'est la maîtrise de l'ingénieur du son qui y est intervenue". Ce dernier peut certainement purifier, polir, amplifier, mais quelque génial qu'il soit, il ne parviendra jamais à faire de quelconque un Bruno Walter. Un enregistrement est souvent plus

convaincant qu'une interprétation „sur le vif" parce que dans un studio il y a d'autres forces stimulatrices qui agissent que dans la salle de concerts, c'est à dire des forces qui transmettent à l'interprétation un courant de spiritualisation plus élevée. Lorsqu'il ne s'adresse pas à une certaine salle dont il attend une certaine réaction, le musicien est incomparablement plus près (et n'est-ce pas justement là son but ?) de l'état d'âme de celui qui a composé l'oeuvre. Car ce dernier — s'il est un compositeur véritable — s'entretient, dans sa solitude inspirée, avec l'humanité tout entière, avec un public idéal qu'il sent là, auprès de son coeur, bien qu'il ne le voie pas (ainsi nous nous expliquons pourquoi les compositeurs n'ont jamais objecté aux enregistrements : ceux-ci leur apparaissaient comme plus fidèles à leur message que les représentations concertistiques où l'éclat extérieur de l'interprète fait souvent qu'on oublie les mérites du compositeur...).

Vient ensuite (XLVII—LVI) une caractérisation de ce que doit être la véritable audition de la musique, c'est à dire cette audition capable de nous mettre en contact avec la réalité spirituelle où naît la musique et de nous transfigurer, nous purifier, nous verticaliser notre être intérieur. Il est important non pas d'écouter beaucoup de musique, mais de l'écouter *qualitativement*. Non multa sed multum. „La consommation quantitative de la musique — quelque bonne qu'elle soit — est une grande calamité pour l'âme du pauvre mélomane" (une calamité dont, bien sûr, il ne se rendrait pleinement compte qu'après que les circonstances l'auront aidé à s'en libérer). En premier lieu parce qu'elle le prive de la possibilité d'écouter le Silence — tant celui du dedans que celui du dehors — qui a, lui aussi, ses sonorités, ses ondes, ses messages propres, d'une hardiesse égale à ceux qui sillonent dans l'éther. Percevoir ce qui commence à être entendu dans l'âme où le vacarme a complètement cessé, ou contempler intérieurement, sur le sommet d'une montagne, le calme d'une nuit au ciel plein d'étoiles — voici une source de joies autrement révélatrices mais encore non moins élevées que celles que font naître en nous la symphonie de Beethoven ou le concerto de Tchaïkovski. Notre incessante ou excessive sollicitation operée par la musique extérieure à l'éxistence nous émousse la sensibilité pour la musique intérieure à l'éxistence, nous rend graduellement incapables de nous concentrer sur le silence, dont le fil invisible nous conduit vers les véritables profondeurs de notre être. Or, de cette manière, ne trahit-on pas la raison même d'être de la musique ? La musique existe — comme on le dit si souvent — justement pour révéler à notre pensée et à nos sens la dimension de l'abîme, tandis que, tout en refusant l'expé-

rience du silence, nous n'arrivons plus à descendre dans cette zone vers laquelle nous appelle la grande musique (bien qu'elle soit consommée industrialement...). On commet là une erreur de méthode, une erreur de la gravité de laquelle n'importe qui peut se rendre compte : afin de rendre notre âme apte pour des volées au-dessus des cimes (volées qui, dans l'ordre spirituel, sont équivalentes aux submersions abyssales), la musique doit être laissée agir sur l'âme, et cette action de la musique ne peut avoir lieu que si nous lui offrons la possibilité de suivre tranquillement son cours par le maintient conscient et la prolongation de l'émotion intime que nous a occasionnée son audition. Mais nous ? Au lieu de la laisser agir lentement mais profondément et en toute sûrete dans les ramifications compliquées de l'âme, nous arrêtons son avancement et nous annihilons son effet par de nouvelles quantités qu'une faim malsaine nous tente encore et toujours d'ingurgiter. Il est d'une importance décisive d'apprendre à maintenir et à prolonger l'état d'élévation intérieure que nous ont fait atteindre les chefs-d'œuvre de la musique. Or, on ne réussit pas à maintenir en soi les forces spirituelles qu'on a senti émaner de Bach ou de Bruckner, parce qu'on ne leur a pas offert la possibilité d'agir sur le moi. Que fait-on, d'habitude, après que les sonorités perçues physiquement se sont éteintes ? Dans le meilleur des cas on fait des commentaires admiratifs, le plus souvent on se hâte de retourner à ses occupations courantes. Mais dans les deux cas on empêche la musique de continuer son action à l'intérieur du moi, son action de profondeur, son action d'irradiation vers le dedans et d'impregnation des fibres de l'âme. Une telle action ne peut se produire que dans l'atmosphère d'un silence intérieur, un silence qui prolonge celui accompagnant l'audition, un silence dans lequel nous puissions entendre résonner majesteusement les échos de la musique réceptée tout à l'heure en dehors de nous-mêmes. Déceler dans le silence de l'âme, grâce à l'ouïe intérieure, ces échos, signifie surprendre la musique „à l'œuvre" dans les profondeurs de notre être qu'elle transformera, petit à petit, d'après son image. Ne pas permettre à ces échos de se produire signifie se priver de l'effet transfigurant de la musique et l'utiliser uniquement comme drogue, refuge, volupté. Il ne s'agit nullement là de tourner le dos à la vie, mais tout simplement de nous éduquer en vue de prolonger le silence intérieur par lequel nous avons accueilli les ondes musicales. Combien devrait durer cette prolongation ? L'idéal serait que sa durée soit égale à la durée de la musique écoutée mais, jusqu'à ce que nous ayons atteint cet idéal, même quelques minutes suffisent pour que la grande transformation s'opère en

nous. Après quoi nous reviendrons à la vie de chaque jour plus forts et plus purs. Partant de ce point de vue, on examine certains problèmes de pédagogie musicale : il faut renouveler radicalement l'enseignement de la musique dans les écoles, afin que cet art sublime arrive à être aimé et compris par les enfants et les adolescents. Et non seulement dans les écoles, mais aussi dans les conservatoires. „L'étudiant quitte le conservatoire pour éveiller l'amour de la musique chez les plus petits mais sans avoir la moindre idée de ce qu'il doit entreprendre pour déclencher l'enthousiasme dans les cœurs, pour rendre la musique *aimée*. Tous ceux qui sont sortis du conservatoire acquièrent un „talent" dans leur vie : de composer, de chanter ou de jouer, de diriger. Il n'y a que le futur professeur de solfège à n'avoir aucun talent : il sait un peu de tout mais ne possède rien à fond. Alors pourquoi serions-nous étonnés par la médiocrité de l'enseignement de la musique dans les écoles, lorsque les sections pédagogiques du Conservatoire produisent des futurs professeurs qui n'ont point appris que, déclencher l'enthousiasme pour la musique dans une âme jeune, suppose *un grand talent :* le talent d'évoquer, de mettre en relief les grandes valeurs, d'être par son attitude tout entière un symbole vivant de la musique".

Les dernières méditations, évoquant les vertus prophétiques de la grande musique, contiennent des considérations au sujet de ce qu'on a appelé — avec une certaine infatuation — „la musique de l'avenir" et font l'éloge de la force de la musique des grands maîtres classiques au point de conserver le feu de l'idéal dans l'homme. Enfin, on soutient que, pour mener à bout l'expérience spirituelle que représente la compréhension véritable de la musique, le mélomane doit avoir le courage de se séparer de cet art, c'est à dire de franchir le seuil devant lequel elle l'amène et au-delà duquel il ne peut aller que tout seul, dans le plus parfait silence intérieur.

KLEINE MUSIKPHILOSOPHIE

INHALTSANGABE

„Die kleine Musikphilosophie" drückt in einer Reihe von sechzig Meditationen das Kredo des Autors aus, im Zusammenhang mit der Natur und Sendung der Musik, ihrem Platz in der modernen Welt, die Kunst sie zu interpretieren, sie zu hören und zu verstehen.

Die ersten Meditationen (I—XV) schaffen den allgemeinen Rahmen, die Atmosphäre, in der die Bemühungen des Autors entfaltet werden, diese „kleine Musikphilosophie" aufzubauen und vorzustellen. Es ist ein Lob der Musik als Kunst der geistigen Essenzen, des triumphierenden Lichtes. Durch sie findet der Mensch — aber nur wenn er sie zu hören versteht — eine Möglichkeit des Zugangs zu einer höher gelegenen Ebene der Existenz, wo sein Schicksal sich einen neuen Sinn enthüllen soll. Diese Tugend trägt aber nur authentische Musik in sich, das heißt diejenige Fügung von Lauten durch die sich das menschliche "Ich" in seinem edelsten und reinsten Wesen offenbart. Die "Antimusik" — eine Erscheinung, die mehr sonor als musikalisch ist, die den Stempel des seelischen und geistingen Chaos der modernen Zivilisation trägt — kann im besten Falle ein Dokument für dis Menschheit sein, ein Spiegel, der dem heutigen Menschen erlaubt sich mit dem Chaos aus seiner eigenen Seele zu konfrontieren, der ihm die Sehnsucht nach der Flucht aus der Entmutigung steigert. Der Weise verurteilt nicht auf billige Art die „Antimusik", sondern betrachtet sie als eine ausgezeichnete Schule der seelischen Härtung. Wir könnten sogar sagen, daß erst die moderne Musik gänzlich den katharsis der altgriechischen Tragödie wieder erschließt: das Entsetzliche, das durch den reinigenden Schock (Schock, der selbstverständlich durch den Konventionalismus der Kunst gedämpft wird) vom Entsetzen heilt.

Eine lange Reihe von Meditationen sind dann dem Komponisten und seiner Schöpfung gewidmet (XVI—XL). Der Mittelpunkt der europäischen Entwicklung der Musik ist das Phänomen Bach. In ihm

wurde die höchste Fülle und das vollendeteste Gleichgewicht erreicht — dasjenige in dem das Menschliche, intensiv und pathetisch, nicht vom Transzendentalen verschlungen wird, aber auch nicht herausfordernd und bilderstürmerisch wirkt. Dann wird dieses Gleichgewicht allmählich gestört, was eine stufenmäßige Verminderung derjenigen transzendentalen Substanz bedeutet, die die Musik auf den Höhen hielt, wohin sie durch ihre Natur selbst zu schweben berufen wurde. „Warum sinkt die Musik herab, aus den ätherischen Höhen, wo sie die alten Meistern bis Bach zu bewahren wußten? Weil sie vom Humanen, vom Leidenschaftlichen, vom Irdischen angezogen wird, so wie Hyperion, „der unsterblich und kalt" Beschauende, oder Lohengrin, der genauso ruhig sein Leben unter dem Zeichen des Graals führte, vom Irdischen angegogen wurden. Genauso wie auch diese willigt sie ein, daß ihre Flügel erschwert werden um in die Zone der irdischen Anziehungskraft zu gelangen. Die ganze Geschichte der Musik von Bach bis heute ist nichts anders als eine fortdauernde Anpassung an die Bedingungen der Erde und der Erdbewohner, welche sie mit Leib und Seele liebt, mit einem für sie ganz neuen und tief aufwühlenden Gefühl, so wie Lohengrin Elsa liebte. Ja, gewiß sah sie sich durch dieses blitzschnelle Herabsinken immer prunkvoller bekleidet, aber die klangvollen Herrlichkeiten mit denen sie sich bereicherte dienten vor allem zum Ausdruck eines Leides, das drohend anwuchs. Denn die sogenannte Entwicklung der musikalischen Ausdruckweise zu immer komplexeren und neueren Formen ist unzertrennlich von der zunehmenden inneren Zerrissenheit der Musik, die ihren treuesten, pathetischesten und durchgehendsten Ausdruck fordert. Ganz unbegründet sind die Ansprüche der Autoren von Sonoritäten, die mit verschiedenen Aparaten erzeugt werden, Musik entsprechend dem Niveau der Epoche zu komponieren, das heißt entsprechend der kosmischen Leistungen der Wissenschaft. „Die Wahrheit ist folgende: nicht *jetzt* wird die Musik kosmisch, dank einiger Maschinen, die ihr von der modernen Technik zur Verfügung gestellt wurden; sie war kosmisch bevor die Wissenschaft auch nur hoffen konnte, daß einmal der Mensch durch den Weltraum fahren wird. Übrigens war sie die erste Erforschung der unendlichen Welt. Alles, was heute der moderne Wissenschaftler durch die Berechnung von Flugbahnen, durch den Bau von Aparaten und Sateliten verwirklicht, hatte Bach zweieinhalb Jahrhunderte früher im Geiste geschaffen. Wieso? — wird der von der modernen Ausdruckweise Begeisterte, der Revolutionär, der Kenner der letzten Errungenschaften der Wissenschaft ausrufen — mit dieser Tonalität, die Wagner schon hundert Jahre früher als überholt

empfand. Genau so: mit dem C-dur, der nicht nur ein einfaches Verfahren der musikalischen Grammatik darstellt, wie die gelangweilten Lehrmeister meinen, sondern die musikal-mikrokosmische Widerspiegelung der Gesetze ist, die die Bewegungen und Beziehungen des Makrokosmos regieren, diejenigen Bewegungen und Beziehungen, die man im Auge hatte, als man in uralten Zeiten von der „Sphärenmusik" sprach. Der folgenschwere geistige Verfall der Musik ist unzertrennlich von den großen Brüchen und Stürzen in der Ethik des Komponisten, dessen Bemühungen sich nicht mehr unter dem Zeichen der Inbrunst und der Bescheidenheit entfalten: „Die Überschätzung des Sensationellen", das ist das Gesetz nach dem sich die sogenannte „Avangardmusik" nach dem zweiten Weltkrieg entwickelt. Warum? Weil die Losung: „épater le bourgeois" die erfolgreichste scheint, um Berühmtheit, zum Stillen des Dranges nach Ruhm und Macht zu erreichen. Was für ein Größenwahnsinn in der Propaganda! Wenn es ihm gelingt einem Orchester (die armen Mitglieder des Orchesters! Wer kennt ihr stilles Leiden?) die Partitur, auf der die Tinte kaum getrocknet ist, aufzuerlegen, dann begnügt sich der Komponist nicht mehr ihre Uraufführung zu verkünden, sondern man spricht immer öfter von einer „Welterstvorstellung". Und wie vielen solcher Erstvorstellungen nicht Zweitvorstellungen folgen?... Der Ruhm des avangardistischen Tondichters entsteht aufgrund eines wiederholten Verschwindens ins Nichts. Wer spricht heute noch von der „Poliphonie X" von Boulez, deren Bedeutung Antoine Goléa mit der Symphonie *Eroica* verglich?"

Einige Meditationen (XLI—XLVI) behandeln die Schöpfung und die Stellungsnahme des Interpreten, den wir immer weniger fähig sehen, der Musik selbstlos zu dienen, bescheiden im Schatten der hohen Botschaft, die er als Übermittler die Ehre hat, sie der Menschheit zur Kenntnis zu bringen. Trotz ihrer negativen Aspekte macht die aufgenommene Musik eine Veredlung der Denkweise des Interpreten möglich, eine Veredlung in der Art und Weise seine Bestimmung zu ersinnen. „Die Aufnahme ist eine ausgezeichnete Schule für den Musiker als Interpret, selbstverständlich wenn dieser die Lektion versteht. Sie lehrt ihn spielen ohne den äußeren und sofortigen Erfolg zu beachten, das Publikum als einen idealen und unsichtbaren Partner zu betrachten, vielleicht sogar unter dem Zeichen der Ewigkeit, aus seinen eigenen inneren Tiefen den beseelenden Ansporn zu entfernen, den ihm der direkte Kontakt mit einem vollen Saal verliehen hätte. Diese sind aber für den Interpreten genau so viele Gelegenheiten sich die Kunst zu vergeistigen, was synonym mit einer qualitativen Erhö-

hung ist. Manche meinen es sei der technischen Meisterschaft des Toningenieurs zu verdanken, daß die und din Interpretation auf der Schallplatte so schön klingt. Selbstverständlich kann dieser reinigen, schleifen, Töne verstärken, aber selbst wenn er genial wäre könnte er nie aus jemanden, einen Bruno Walter machen. Eine Aufnahme klingt oft überzeugender als eine direkte Interpretation, weil im Studio andere anregende Kräfte wirken als im Konzertsaal, diejenigen Kräfte die einen höheren Grad vom Geistigkeit in die Interpretation hineinströmen lassen. Wenn er sich nicht an einem bestimmten Saal wendet, von dem er eine bestimmte Reaktion erwartet, befindet sich der Musiker (und soll nicht gerade dieses das Ziel sein?) der seelischen Stimmung des Komponisten viel näher. Denn dieser letztere, wenn er ein authentischer Komponist ist, spricht in seiner eingebungsreichen Einsammkeit mit der ganzen Humanität, mit einem idealen Publikum, dem er sich nahe fühlt, obwohl er es nicht sieht (so erklären wir uns auch die Tatsache, daß die Komponisten nie gegen Aufnahmen waren: diese schienen ihnen, ihrer Botschaft treuer zu bleiben als die Konzertvorstellungen, wo der äußere Glanz des Interpreten die Verdienste der Komponisten in Schatten stellt...)".

Es folgt (XLII—LVI) eine Charakterisierung dessen, was das eigentliche Hören der Musik sein soll, das heißt jenes Hören, das fähig ist, uns mit der geistigen Wirklichkeit, der die Musik entsprungen ist, in Kontakt zu bringen, uns zu verklären, zu läutern und unser Innerstes aufzuwühlen. Wichtig ist nicht die Quantität sondern die Qualität der gehörten Musik. „Non multa sed multum." Der quantitative Verbrauch an Musik — so gut sie auch sei — ist ein großes Unglück für die arme Seele des Musikfreundes (ein Unglück dessen er sich, erst nachdem die Umstände ihm helfen würden, sich von ihm zu befreien, bewußt würde). Vor allem weil er ihm die Möglichkeit nimmt, das Schweigen zu hören — sowohl das aus seinem Inneren als auch das von außen-welches auch seine Klangbilder, seine Schallwellen, seine Botschaften hat, die nicht weniger beschwingt sind als diejenigen die den Himmel furchen. Es ist eine Quelle von Freuden, das entziffern zu können, was man in der Seele, wo das Getöse ganz aufgehört hat, zu hören vermag, oder die Ruhe einer Sternennacht auf Bergesgipfel verinnerlicht zu bewundern — Freuden, in einem anderen Sinn aufschlußreich, aber nicht minder erhaben, als die die Beethovens Symphonie oder das Konzert von Tschaikowski in uns hervorruft. Unsere stetige oder übermäßige Inanspruchsnahme durch die Musik von außen stumpft unsere Empfindsamkeit für die Musik unserer inneren Existenz, sie macht uns langsam unfähig, uns auf das Schweigen zu konzentrieren, dessen unsichtbarer

Faden uns zu den wahren Tiefen unseres Wesens führt. Ist wohl aber auf diese Art nicht gerade die Gesetzmäßigkeit der Musik verraten? Diese besteht, wie man es oft zu sagen pflegt, eben um unserer Denkkraft und userem Gefühl die Dimensionen des Unendlichen zu enthüllen, aber wir kommen nicht mehr dazu, in die Tiefe hinabzusteigen, wohin uns die echte Musik ruft, weil wir uns weigern das Schweigen zu erleben (und das trotz des industriellen Konsums). Man macht hier einen methodischen Fehler, einen Fehler von dessen Folgen sich jeder Rechenschaft geben kann. Um unsere Seele für den Adlerflug vorzubereiten, (Flug, der auf geistiger Ebene dem Abstieg in die endlose Tiefe gleichgesetzt werden kann) muß man der Musik die Möglichkeit geben, in ihr zu wirken, und das kann nur dann geschehen, wenn wir ihr erlauben, ruhig ihren Weg zu gehen, indem wir das intime erleben, das die musikalische Aufführung in aus veranlaßt hat, bewußt aufrechterhalten und verlängern. Was machen aber wir? Anstatt sie langsam aber tief und sicher in die komplizierten Verzweigungen unserer Seele eindringen zu lassen, hemmen wir ihr Vorrücken, vereiteln ihre Wirkungen durch die neuen Quantitäten, die wir, von einem ungesunden Hunger getrieben, stets verschlingen. Es ist von einer entscheidender Bedeutung zu lernen, wie die innere Stimmung, zu der uns die Meisterwerke der Musik führten, aufzubewahren und zu verlängern ist. Anders werden wir uns die geistigen Werte dieser Meisterstücke nie aneignen können. Leider geschiet das allen Musikfreunden. Und es gelingt uns nicht, die geistigen Kräfte, die von Bach und Bruckner ausströmten, in uns zu behalten, weil sie nicht die Möglichkeit hatten, in unserer Seele zu wirken. Was macht man gewöhnlich, nachdem die physisch wahrgenommenen Töne verschallen? Im besten Fall kommentiert man mit Bewunderung, meistens ist man aber beeilt, zu den tagtäglichen Beschäftigungen zurückzukehren. Aber sowohl im einen, wie auch im anderen Fall wird die Musik verhindert ihre Wirkung auszuüben, eine Wirkung in die Tiefe, eine innere Bestrahlung und Imprägnierung der seelischen Fasern. Eine solche Wirkung kann nur in einer Atmosphäre des inneren Schweigens stattfinden einer Fortsetzung des Schweigens während der musikalischen Aufführung, ein Schweigen in dem wir den Widerhall der eben, von außen, gehörten Musik großartig erschallen hören. Dieses Echo, durch das innere Hören, im Schweigen der Seele wahrzunehmen, bedeutet das, durch die Musik hervorgerufene, Umformen des eigenen Wesens zu entdecken. Die Entstehung dieses Echos verhindern, bedeutet Verzicht auf die verklärende Wirkung der Musik.

Das würde bedeuten, sich der Musik nur als Rauschgift, Zuflucht oder Woolust zu bedienen. Das heißt nicht, daß man den Rücken dem Leben kehren soll, sondern daß man sich bemühen soll, das innere Schweigen, mit dem wir die Musik erwartet haben, zu verlängern. Wie lange diese Verlängerung dauern soll ? Ideal wäre freilich, daß ihre Dauer, der, der gehörten Musik, gleich sei, aber bis man dahin gelangt, genügen sogar ein paar Minuten, damit in uns die große Umwandlung beginnt. Nachher werden wir zum tagtäglichen Leben stärker und seelisch reiner zurückkehren. Von diesem Standpunkt aus werden einige Fragen der Musikpädagogik geprüft: Die Methoden des Musikunterrichts in den Schulen müssen radikal erneuert werden, damit diese erhabene Kunst von den Kindern und von den Jugendlichen verstanden und geliebt wird. Und nicht nur in den Schulen, sondern auch in den Konservatorien.

Der Student verläßt das Konservatorium, um in den jungen Seelen Liebe für die Musik zu erwecken, ohne die geringste Ahnung zu haben, von dem was gemacht werden muß, um in den Herzen Begeisterung zu entfachen, um die Musik geliebt zu machen. Alle anderen Absolventen des Konservatoriums treffen ins Leben mit einer „Meisterschaft": zu singen, ein Instrument zu spielen, zu dirigieren. Nur der zukünftige Musiklehrer besitzt keine Meisterschaft. Er kann von allem etwas und kann nichts gründlich. Wie kann uns die Mittelmäßigkeit des Musikunterrichts in den Schulen noch wundern, wenn die Absolventen der pädagogischen Abteilungen des Konservatoriums nicht wissen, daß zum Entfachen der Begeisterung für Musik in den jungen Herzen, eine hohe Kunst vorauszusetzen ist: Kunst zu veranschaulichen, die großen Werte hervorzuheben, durch das ganze Verhalten eine lebendinges Symbol der Musik zu sein".

Die letzten Meditationen preisen die prophetischen Tugenden der großen Musik, machen einige Bewertungen über das, was man — nicht ohne einen gewissen Dünkel — „Musik der Zukunft" genannt hat, und rühmen die Kraft der Musik, der großen Klassiker, die im Menschen die Flamme des Ideals zu erhalten weiß. Schließlich wird gezeigt, daß, um diese geistige Erfahrung das heißt das eigentliche Verstehen der Musik, bis zu Ende zu führen, der Musikfreund den Mut haben muß, sich von dieser Kunst zu entfernen, daß heißt die Schwelle zu übertreten, bis zu der ihn die Musik brachte, und jenseits derer er nur alleine, in dem vollkommensten inneren Schweigen weitergehen kann.

CUPRINS

MICA FILOSOFIE A MUZICII

LA HOTARUL DINTRE MUZICĂ ŞI CUVÎNT

Lei 10

editura eminescu

